

no. 6257.405



Sewall Fund

A. SEP 14

DUE

DUE

MAR -5 1952

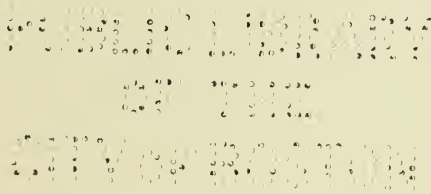
DAS KINO

IN GEGENWART
UND ZUKUNFT

VON

DR. KONRAD LANGE

ORD. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE UND
KUNSTLEHRE AN DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN



STUTT GART 1920

VERLAG VON FERDINAND ENKE

Schol
Juni 3, 1922

U
N
I
O
N
D
E
U
T
S
C
H
E
V
E
R
L
A
G
S
G
E
S
E
L
S
C
H
A
F
T
I
N
S
T
U
T
T
G
A
R
T.

Inhalt.

I. Die Aufgabe 1—10.

Die neueste Entwicklung der Kinofrage. Politische Wendung. Forderung der Sozialisierung 1. Frühere Kinoschriften des Verfassers 1. 2. Das neue Reichslichtspielgesetz. Seine Nachteile für Württemberg 3. Vergebliche Bemühungen der württembergischen Regierung, sie zu verhindern. Zulassung der Kinoindustriellen, Arbeiter und Jugendlichen zur Filmzensur 4. Der vorwiegend kapitalistische Charakter des Gesetzes. Ethischer und ästhetischer Standpunkt des Verfassers 5. Die bisherigen Kritiker des Kinos. Die Gleichgültigen 6. Die Optimisten. Die Kinoreformer 7. Die Pessimisten. Ihre abfälligen Urteile über das Kino. Karl Scheffler 8. Widerlegung dieser Kritik 9. »Das« Kino oder »der« Kino? 10.

II. Ethisches 11—53.

Die bisherigen Reformbestrebungen der Gebildeten. Art der Kinointeressenten, sich zu verteidigen 11. Weiterentwicklung der Reformbewegung in populärer Richtung 12. Beamtenstaat und Volksstaat in ihrem Verhältnis zur Kinoreform 13. Aufhebung der Zensur durch die Volksbeauftragten. Sittliche Verwilderung der Filmfabrikation 14. Bericht eines Kölner Vereins über Besuche in Lichtspieltheatern 15. 16. Plötzlicher Umschwung im Sinne einer günstigen Beurteilung des württembergischen Lichtspielgesetzes. Verhältnismäßige Anständigkeit der Vorführungen in Württemberg 17. Berichte württembergischer Lehrer an den evangelischen Volksbund. Beschreibung ausgeschnittener Stücke aus den von der Stuttgarter Zensur beanstandeten Bildstreifen 18. Äußerung der Stuttgarter Polizei über die zunehmende Unsittlichkeit der Filme seit der Revolution 19. Unmoralische Titel neuerer Filme. Opposition gegen sie in Baden 20. Verfilmung pornographischer Literatur 21. Marktschreierische Anpreisung unsittlicher Filme 22. Harmlose Titel mancher derselben. Die Persönlichkeit der »Kinodichter«. Geschäftliche Spekulation. Unanständige Plakate 23. Zweideutiges Benehmen des Publikums. Liebespaare. Ausrede mit dem unmoralischen Inhalt vieler Theaterstücke 24. Die Liebe in der Kunst. Unterschied des Kinos von der Wortbühne in der moralischen Wirkung. Fehlen des Wortes und der psychologischen Motivierung in der Bewegungsphotographie 25. 26. Gefahr der Verallgemeinerung bei der kinematographischen Schilderung unsittlicher Handlungen. Abschwächung unsittlicher Wirkungen durch individualistische Behandlung in der Poesie 27. Suggestive Wirkung des Kinos. Ihre Gefahr bei der Darstellung eines unmoralischen Inhalts. Verwechslung des Dargestellten mit der Wirklichkeit 28. Sexuelle Filme in vornehmen Junggesellenklubs 29. Aufklärungsfilme 30. Das moralische Mäntelchen. »Die weiße Sklavin« 31. Der internationale Mädchenhandel. Das Komitee zu seiner Bekämpfung 32. Der Syphilisfilm 33. »Es werde Licht« 34. Kritik der Moral dieses Films 35. »Opium« und »Prostitution« 36. Perverse Erscheinungen des Geschlechtslebens im Aufklärungsfilm 37. Französisches Urteil über deutsche Sittenlosigkeit. Das Verbrecherdrama 38. Anreiz jugendlicher Kinobesucher zum Verbrechen 39. Unfug der Zulassung Jugendlicher zu Verbrecherfilmen 40. »Die rote

Rache« 41. Zunahme der Kriminalität der Jugendlichen infolge des gewohnheitsmäßigen Kinobesuchs 42. Sensationelle Darstellung von Unglücksfällen 43. Abstumpfung der jugendlichen Kinobesucher durch deren häufige Anschauung. Aufregende Verbindung reißender Tiere mit Menschen 44. Abneigung gegen Arbeit und Pflichterfüllung infolge häufigen Kinobesuchs 45. Politische Verhetzung der Stände gegeneinander durch die typisch-verallgemeinernde Schilderung der gesellschaftlichen Zustände 46. Verächtliche Schilderung der Reichen und Vornehmen 47. Primitive Kontrastierung von reich und arm infolge der Roheit der technischen Mittel 48. Unfähigkeit des Kinos, soziale Probleme vollständig und gerecht zu behandeln 49. Fälschung des politischen Urteils. Äußerungen der württembergischen Kinokontrolleure 50. Der rührselige Kitsch. Forderung, das soziale Drama überhaupt zu verbieten 51. Erziehung der Kinobesucher zur Oberflächlichkeit 52. Rechtfertigung der früheren Forderungen des Verfassers (allgemeines Verbot der erotischen, kriminellen und sensationellen Dramen) durch die neueste Entwicklung 53.

III. Ästhetisches 54—92.

Die Illusionsästhetik als Grundlage für die Beurteilung moderner Kunsterscheinungen. Die »bewußte Selbsttäuschung« als Kennzeichen der echten Kunst 54. Ethische und ästhetische Beurteilung der Filme. Begriff der »Phantasie« im württembergischen Lichtspielgesetz 55. Anspruch des Kinos auf künstlerische Wertung 56. Kunst und Virtuosität. Technischer Charakter der Photographie. Künstlerische Elemente in ihr 57. Wegfall der künstlerischen Persönlichkeit bei der Photographie 58. Wiedergabe der wirklichen Bewegung 59. Unterschied der Wahrnehmung wirklicher Bewegung im Film von der Bewegungsillusion in der Malerei. Die Bewußtheit der künstlerischen Selbsttäuschung 60. Mittel, um Bewegungsillusion in der Kunst zu erzeugen. Wahl des fruchtbarsten Momentes. Unkünstlerische Anwendungen der wirklichen Bewegung in Malerei und Plastik 61. Ausschaltung der Phantasietätigkeit bei der Bewegungsphotographie 62. Technische Geschicklichkeit des Kinooperateurs 63. Das künstlerische Verdienst der Komposition in der Malerei. Verhältnismäßiges Überwiegen des Zufalls beim Kinematographen 64. Notwendigkeit der täuschungshindernden Elemente in der Kunst. Geräuschlosigkeit, Farblosigkeit und Flächenhaftigkeit als täuschungshindernde Elemente in der Bewegungsphotographie. Streben der kinematographischen Technik, sie zu vernichten 65. Das Unkünstlerische der Täuschungsabsicht 66. Erzeugung von Geräuschen im Kino. Das Grammophon 67. Die Farblosigkeit der Kinobilder. Ziel der Entwicklung: Zusammenfallen mit der Natur in der Anschauung. Die Flächenhaftigkeit als täuschungshinderndes Element 68. Nichtanwendbarkeit des Stereoskops. Gegensatz der wirklichen Bewegung zur Flächenhaftigkeit. Störung der Wirkung infolge davon 69. Weises Maß bei der Aufhebung täuschungshindernder Elemente in der echten Kunst. Polychromie der griechischen Plastik 70. Episodisches Auftreten der Farbe in der Geschichte der Graphik. Prinzipieller Unterschied des Kinos von der Kunst 71. Seine Entwicklung von der Kunst weg. Die Registrierung der Wirklichkeit als die eigentliche Aufgabe des Kinos 72. Naturfilme und Kunstfilme. Kinoaufnahmen nach der Natur 73. Ihr psychologischer und sozialer Wert 74. Beschränkung auf Bewegungsvorgänge. Deutlichkeit und Rhythmus 75. Unzulässigkeit des künstlerischen Zurecht-rückens der Natur im Gegensatz zur Kunst 76. Anregung zur ästhetischen Naturbetrachtung durch den Naturfilm. Ungenügende Pflege des Naturfilms im heutigen Unterhaltungskino 77. Der Kunstfilm. Kinodrama und Wortdrama 78. Das Unkünstlerische des Kinodramas. Natur und Stil als Bedingungen der künstlerischen Schönheit 79. Das Fehlen des Wortes. Notwendigkeit, die Mimik zu übertreiben.

Ausführung der Mundbewegungen beim Sprechen 80. Abkürzung des zeitlichen Verlaufs der Wirklichkeit. Zu rasches Tempo der Vorführungen. Ersatz der akustischen Mittel durch die optischen 81. Übereinstimmung des Kinostils mit dem der Pantomime. Abkürzung des wirklichen Handlungsverlaufs bei beiden 82. Symbolischer Charakter der Darstellung. Stillosigkeiten des heutigen Kinodramas. Sein Wett-eifer mit dem Wortdrama. Benutzung der wirklichen Natur als Szenerie. Ihr Widerspruch zum symbolischen Stil der Kunstgattung 83. Stillosigkeit in der Wahl der Stoffe. Kompliziertheit derselben infolge der Überproduktion und des Wett-eifers miteinander und mit dem Wortdrama 84. Stillosigkeit der eingeschobenen »Titel«. Beschleunigung des Tempos der Vorführungen aus pekuniären Gründen 85. Unruhiger Wechsel zwischen Bild und Schrift. Geschäftsmäßige Abkürzung und banausische Formulierung der Titel 86. Gleichgültigkeit gegen die richtige Abtönung von Licht und Schatten. Berechtigung der Tiefenkomposition im Kinobilde 87. Mangel einer höheren Kunstform in der bisherigen Kinematographie. Rein inhaltliche Wirkung von Sünde und Verbrechen. Degradierung der Handlungen zu äußerlichen Bewegungsvorgängen 88. Der historische Film. Piloty redivivus 89. Der literarische oder Autorenfilm. Verfilmung klassischer und moderner Literaturerzeugnisse 90. Beeinträchtigung ihres Wertes 91. Die von Bewegungsbildern begleitete Rezitation. Der »Sketsch«. Günstiges Urteil Gerhard Hauptmanns über den Kultur- und Kunstwert des Kinos 91. Schlußurteil 92.

IV. Zukunftsmöglichkeiten 93—120.

Unhaltbarkeit der Behauptung, daß das Kino mit dem Drama stehe und falle 93. Das württembergische Lichtspielgesetz. Ersatzmöglichkeiten für das bekämpfte Drama. Der Lehrfilm 94. Das »leidenschaftliche Bildungsbedürfnis« des Arbeiters. Zudrang Unberufener zur Universität. Parvus in der Glocke. Anspruch der Industriearbeiter auf Universitätsbesuch. Im Gegensatz dazu: kein Bedürfnis nach Lehrfilmen im unterhaltenden Kino 95. Der Spielfilm. Notwendigkeit seiner Reform. Konservativer Charakter der Industrie infolge von Gewinnsucht 96. Analogie des Kunstgewerbes. Anfängliche Ablehnung seiner Reform. Allmähliches Durchdringen derselben. Geschmackvolle und zugkräftige Gattungen des unterhaltenden Films. Der Naturfilm 97. Der aktuelle Film als illustrierter Zeitungsbericht 98. Falsche Aktualität. Das künstlich gestellte Tendenzdrama. Bonns Kaiserfilm. Kronprinz Rudolf von Österreich und König Ludwig II. von Bayern. Darstellung des Volkslebens, der Technik und Industrie. Propagandafilme 99. Der Landschaftsfilm. Der Tierfilm. Tieraufnahmen des Bundes für Vogelschutz und der Ufa. Der »Kunst«-film 100. Stilistische Forderungen, die an das Kino gestellt werden müssen. Augen-fälligkeit. Einfachheit des Inhalts. Primitivität der Form. Übereinstimmung dieser Forderungen mit denen des Expressionismus 101. Abstrahierend-symbolischer Charakter der Darstellung. Vereinfachung, Abkürzung, Übertreibung. Die Burleske 102. Ihr Unterschied vom Lustspiel. Überwindung des »Hampelmannhumors«. Stil der Burleske. Situationskomik 103. Das Komische und die ästhetische Illusion. Natur-wahrheit und Stil. Die Freude an der Karikatur als ein Erleben zweier Vorstellungs-reihen 104. Der Ufa-Film »Die Austernprinzessin« 105. 106. Der Trickfilm. Das Märchen. Die Arabeske 107. Verfilmung ausländischer Märchenpoesie. Das Kino-märchen als neue und stilvolle Kunstgattung. Paul Wegeners Märchenfilme 108. Der Trieb zur geistigen Freiheit als Ursprung des Märchens 109. Die Stilisierung des Kinomärchens. Widerspruch des phantastischen Stoffes zu der photographisch aufgenommenen Naturszenerie. Wahrung der Märchenstimmung. Ersatz der wirklichen Landschaft durch die gemalte Kulisse 110. Der Tanz. Vernachlässigung

des Kunsttanzes im bisherigen Kino. Der Serpentinanz. Die Musik 111. Das Kino als Mittel zur Förderung der Körperkultur 112. Die Kinopantomime. Ihr Unterschied vom Kinodrama 113. Ihre Grenzen. Ihr Stil 114. Bedürfnis nach jungen Dichtern. Der »Vorspann« als Theaterzettel des Kinos 115. Die Musik. Ihre bisherige Unzulänglichkeit 116. Ihre Reform. Die musikalische Pantomime 117. Gegenseitige Ergänzung von Musik und Mimik. Verhältnis der neuen Kunstform zu Richard Wagners Musikdrama 118. Dessen Mängel 119. Bedeutung des Rhythmus für die Pantomime 120.

V. Das Kino in Staat und Gemeinde 121—330.

Versagen der Kinoindustrie infolge ihrer kapitalistischen Organisation 121. Versagen des Publikums und der Künstler 122. Notwendigkeit des Eingreifens von Staat und Gemeinde. Ausflüchte der Kinoindustriellen 123. Der Kölner Bericht über den Betrieb in den Kineothatern 124. Interesse des Proletariats an der Kinoreform 125. Der »Sozialdemokrat« 126. Die Kinoreform als Mittel des Klassenkampfes bei den Sozialdemokraten 127. Einfluß des Kinos auf die Massen. Seine Bedeutung für Deutschlands Stellung in der Welt 128. Volkswohlfahrt und Interesse des Kinokapitals. Hygienische Forderungen an Lokal und Betrieb. Billigkeit des Kinobetriebs 129. Zu schnelles Spiel. »Verregnete« Filme 130. Notwendigkeit der Verhinderung moralischer und ästhetischer Schädigung 131. Ästhetischer Beruf des Kinos. Unwirksamkeit populär-ästhetischer Vorträge 132. Zurückdrängung des Theaters und der bildenden Kunst durch das Kino. Konkurrenz mit der Wortbühne 133.

1. Die Konzessionspflicht 133—143. Die §§ 33a und b der Reichsgewerbeordnung 134. Ihre Nichtanwendbarkeit auf das Kino 135. Zunahme der Lichtspieltheater. Zudrang ungeeigneter Elemente zu der Industrie 136. Das Kino im Kriege. Das Kino in der Etappe 137. Rückwirkung der Kriegsverhältnisse auf das Kino der Heimat. Vermehrung der Kinos trotz Wohnungs- und Kohlennot 138. Verordnung des Bundesrats. Ihre Zurückziehung. Vorlage über die Konzessionspflicht 1918. Ihre Ablehnung durch den Reichstag 139. Weitere Zunahme der Kinos seit der Revolution. Kurzsichtigkeit der Stadtverwaltungen in bezug auf ihre Zulassung 140. Mängel der Formulierung der Konzessionsbestimmungen 141. Vermehrung der Kinogründungen durch die Umstellung großer Fabrikbetriebe. Verschlechterung der Qualität durch die Konkurrenz der Kinounternehmungen miteinander. Kino und Alkohol 142.

2. Die Steuer 143—149. Staatliche und städtische Steuer. Das württembergische Sportelgesetz. Sportelbelastung der Stuttgarter Kinos. Berechnung ihrer Bruttoeinnahmen nach ihr 143. Proteste der Kinobesitzer gegen ihre Besteuerung. Zunahme der württembergischen Staatseinnahmen aus der Kinospotel während des Kriegs. Erhöhung der Kinosteuern in Berlin und München. Platzsteuer und Pauschalsteuer. Kinosteuer in Wiesbaden 144. Einfluß der Steuer auf den Betrieb: Fortdauernde Vermehrung des Besuchs. Steigerung der Unanständigkeit. Interesse des Staats und der Gemeinden an der Zunahme des Besuchs 145. Staat und Städte als Kinointeressenten. Folge davon: Milde gegen die Industrie. Erhöhung der Eintrittspreise. Unsoziale Wirkung der Steuer. Verhältnismäßiges Überwiegen der Dramen in den Programmen 146. Interesse der Behörden am Kinodrama. Kulturwidrigkeit der Steuer. Forderung höherer Besteuerung der Dramen. Die Wiesbadener Reformvorschläge 147. Möglichkeit, das Drama durch die abgestufte Steuer zurückzudrängen. Abstufung nach der künstlerischen Form? 148. Besteuerung der Filmfabrikation 149.

3. Die Zensur 149—167. Ihre verschiedenen Arten. Ministerialerlasse 149. Vereinszensur. Branchezensur. Nachzensur 150. Ihre begrenzte Wirkung infolge der Schnelligkeit des Geschäftsbetriebes 151. Unangebrachte Milde der Behörden. Schuldlosigkeit der Kinobesitzer an den schlechten Programmen. Brutalität eines Filmverleihers 152. Kommunalisierung und Sozialisierung. Abgrenzung der Vor- und Nachzensur. Vereinstätigkeit 153. Die Vorzensur. Ihre Zentralisierung. Frühere Bedeutung der Berliner und Münchener Zensur 154. Zensurverfahren. Nachteile dieses Systems 155. Die groben Unfugparagrafen usw. des Reichsstrafgesetzbuches 156. Ihre Anwendbarkeit auf das Kino und ihre Nichtanwendung 157. Verdienste der Berliner Zensur. Lokale Zensur der Vereine und der polizeilichen Sachverständigenausschüsse. Ihre Mängel 158. Die Selbstzensur der Kinobranche. In Berlin 159. In Bayern 160. Überwiegender Einfluß der Kinointeressenten in den Sachverständigenausschüssen. Die Stuttgarter Selbstzensur von 1913 161. Die englische Selbstzensur. Redford O'Connor 162. Einwendungen gegen die Branchezensur 163. Hellwigs Theorie über die Zensur. Kritik derselben 164. Dr. Lydia Eger über Kinozensur 165. 166. Zentralisierung oder Dezentralisierung der Filmzensur? 167.

4. Das Gemeindokino 167—195. Zweck desselben 167. Schul kino und Unterhaltungskino 168. Vorführungsräume mit Projektionsapparaten in den Schulen. Praktische Angaben über ihre Einrichtung 169. Lichtbildzentralen. Das Schul kino. Verbindung von Stehbildern mit Laufbildern. Pädagogische Gefahren der Laufbilder 170. Entwicklung des Lehrfilms in Deutschland. Beispiele für seine Verwendung in Naturwissenschaft, Medizin und Kunstgeschichte 171. Beweis des pythagoräischen Lehrsatzes durch den Film. Zentralisierung der Lehrfilmfabrikation 172. Herausarbeitung des pädagogischen Zwecks in der neueren Lehrfilmherstellung. Die Ufa 173. Übersicht über die bisher von ihr hergestellten Lehrfilme 174. Ihre Vorführungsapparate 175. Ihre praktischen Vorschläge 176. Die Landschulen. Kreis- und Dorfwanderkinos 177. Forderung der Beschränkung der Jugendlichen auf die Schulkinos 178. Das städtische Unterhaltungskino. Schwierigkeit in der Beschaffung guter Unterhaltungsfilme 179. Der Bilderbühnenbund deutscher Städte 180. Gründung eines Ausschusses für Lichtspielreform. Gründung des Bbb. Seine Verbindung mit der Bufa, der deutschen Lichtspielgesellschaft und der Ufa. Übernahme des Verleihgeschäfts durch den Bbb 181. Idealer Charakter des Stettiner Unternehmens. Seine Toleranz gegen den Kitch 182. Kritik dieses Standpunktes 183. Schwerfälligkeit der Organisation 184. Unterscheidung ordentlicher und außerordentlicher Mitglieder. Geschäftliches Verfahren beim Eintritt in den Bbb 185. Die Betriebsgemeinschaft des Bilderbühnenbundes 186. Langsame Entwicklung des Bbb. Schwierigkeiten des Betriebes. Die Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin. Die damit verbundene Auskunftstelle. Auflösung des Lichtspielrats des Bbb 187. Entstehung der Bildstelle auf Anregung der preußischen Ministerien. Ihre amtlichen Befugnisse. Allmählicher Übergang der Filmprüfung in die Hände des Staates 188. Verhältnis der Ufa zur amtlichen Bildstelle. Trennung der Kulturabteilung der Ufa von ihrer Abteilung für Unterhaltungsfilme. Beteiligung des Reichs an der Ufa. Historische Bedeutung der von der Ufa übernommenen Kriegsfilme 189. Die Lehrfilme der deutschen Lichtspielgesellschaft. Lehrfilmfabrikation in München. Folgen dieser Entwicklung für den Bbb 190. Aufruf Dr. Ackermanns 191. Voraussichtliche Entwicklung des Gemeindekinogedankens. Seine Bedeutung neben der Zensur des Reichslichtspielgesetzes 192. Bericht Dr. Warstats über die neueste Entwicklung des Bbb 193. Tätigkeit des Bbb für den Lehrfilm 194.

5. Die Gesetzgebung 195—246. Ursachen für den Erlaß von Lichtspielgesetzen. Die Tübinger Versammlung von 1912 195. Das württembergische Licht-

spielgesetz von 1914 196. Gründe für die Nichtzulassung eines Bildstreifens in
 Württemberg. Ausführungsbestimmungen für die Zensur 197. Möglichkeit einer
 verschärften Anwendung des Gesetzes. Tatsächliche Nichteinsetzung der vorgesehenen
 Sachverständigenausschüsse. Nichtanerkennung der Berliner und Münchener Zensur
 in Württemberg 198. Unterstellung der Plakatzensur unter die Ortspolizeibehörden.
 Nichtanwendbarkeit der in der Landesverfassung angeordneten Zensurfreiheit
 auf das Kino. Laxheit in der Handhabung des Gesetzes seit der Revolution 199. Kritik
 des Gesetzes. Gefährdung der Gesundheit und Sittlichkeit 200. Bestimmung des
 Maßstabes durch die am meisten Empfindlichen, d. h. die Frauen und Jugendlichen.
 Abstumpfung des Sinnes für öffentliche Ordnung und Verletzung des religiösen
 Empfindens 201. Doppelte Bedeutung des Wortes »Phantasie«. Ästhetische und
 ethische Filmzensur 202. Nordamerikanische Zensur. Festsetzung des Schutzalters
 auf 17 Jahre 203. Undurchführbarkeit dieser Bestimmung. Unvollkommenheit der
 Plakatzensur 204. Ausstellung unanständiger Plakate. Cancan aus dem Film »Verdis
 Maskenball« 205. Juristische Monstrosität dieses Falles 206. Unabhängigkeit der Film-
 und Plakatzensur voneinander. Ausstellung anderer verbotener Filmteile an den
 Schaufenstern 207. Notwendigkeit der Änderung der entsprechenden Bestimmungen
 des Gesetzes. Arbeitslast der Stuttgarter Filmprüfungsstelle 208. Das Reichslicht-
 spielgesetz. Zunahme der Kinogründungen während des Krieges. Vergebliche Ein-
 bringung einer Gesetzesvorlage betreffend Einführung der Konzessionspflicht 1918 209.
 Umschlagen der kinofreundlichen Stimmung der Regierung nach den letzten Aus-
 schreitungen der Filmfabrikation. Der Artikel 32 210. Ersetzung desselben durch
 die Artikel 117 u. 118 211. Vorangehen der deutschnationalen Partei in der Zensur-
 frage. Die kleine Anfrage des Abgeordneten Mentzel 212. Zurückhaltende Äuße-
 rung der Reichsregierung. Interpellation des Abgeordneten Mumm und ihre Be-
 antwortung durch den Reichsminister Dr. Koch 213. Einwendungen der Kino-
 interessenten gegen eine gesetzliche Regelung der Zensur 214. Ihre Widerlegung 215.
 Einbringung und Ausschlußberatung des Gesetzes 216. Die Redner zu dem Gesetz-
 entwurf. Abg. Ende 217. Weber. Mende 218. Krüger. v. Gierke 219. Frau Zietz
 und die ausgeschnittenen Filmteile. Düwell 220. Kritik der Unabhängigen am Gesetz-
 entwurf 221. Der Daumenschraubenfilm 222. Kommunalisierung und Sozialisierung.
 Grundsätzliche Ablehnung seitens der Unabhängigen. Krüger gegen die Sozialisierung
 der Filme 223. Die Ortszensur und die von Württemberg geforderten Landesprüfungs-
 stellen 224. Wortlaut des Reichslichtspielgesetzes mit Angabe der im Plenum
 beratenen Anträge 225—230. Die württembergische Eingabe 231. Antrag Planck und
 Eisenwein 232. Rede des Ministers Heymann 233. Mißerfolg der württembergischen
 Eingabe 234. Zentralisierung der Zensur in Berlin 235. Teilnahme der
 Kinointeressenten an der Zensur 236. Kritik derselben 237. Teilnahme der Arbeiter
 und Jugendlichen an der Zensur 238. Festsetzung des Schutzalters auf 18 Jahre 239.
 Sittliche Schädigung auch über dieses Alter hinaus. Unmöglichkeit der Unter-
 scheidung von Erwachsenen- und Jugendfilmen 240. Unabhängigkeit des Zensur-
 sors von seinem Beirat. Befugnisse der Gemeinden zu strengerer Zensur der
 Jugendfilme 241. Unzulänglichkeit der Gründe für das Verbot eines Filmes.
 Nichtberücksichtigung der Gefahr für die Augen. Gefährdung der öffentlichen
 Ordnung und Sicherheit 242. Politische Bedeutung des Films. Zensurfreiheit ge-
 fährlicher »Weltanschauungen als solcher« 243. Zensur der Filme für den Aus-
 landexport. Verbot von unanständigen Filmen in Nachtclubs. Plakatbestimmungen
 244. Freilassung von Filmen zu wissenschaftlichen Zwecken. Geldstrafen.
 Abschließendes Urteil über das Gesetz. Unwirksamkeit der Zensurgesetze über-
 haupt 245.

6. Die Kommunalisierung 246—276. Zwei Arten von Sozialisierung: Verstadtlichung der Kinos und Verstaatlichung der Filmfabrikation 246. Stellung des Verfassers zur Sozialisierungsforderung im allgemeinen 247. Einstimmigkeit der Parteien in der Forderung der Kinsozialisierung. Verschiedene Kommunalisierungsvorschläge. Anträge in der Nationalversammlung von 1920 248. Wesen der Kommunalisierung. Verbindung des Schulkinos mit den städtischen Schulen. Benutzung schon bestehender Lichtspieltheater zu Schulzwecken 249. Das Altonaer System 250. Die dagegen vorgebrachten Bedenken. Reform des Lehrfilms 251. Provisorische Bedeutung derartiger Behelfe. Voraussichtlicher Weg der Entwicklung des Schulkinos 252. Übergang vom Lehrfilm zum Spielfilm. Mangel an guten Spielfilmen für die Jugend 253. Filmliste des Bilderbühnenbundes deutscher Städte. Konkurrenz mit den Privatkinos 254. Das geplante Rahmengesetz für Kommunalisierung. Gründe für die Kommunalisierung 255. Unmöglichkeit des dauernden Weiterbestehens der Privatkinos. Widerstände gegen die Kommunalisierung. Ablehnende Haltung des Bilderbühnenbundes 256. Ablehnende Haltung der Reichsregierung 257. Widerlegung der Bedenken des Reichsministers Dr. Koch. Entschädigung der Besitzer bei der Enteignung. Die Steuerschraube 258. Vermutlicher Verlauf der Entwicklung. Übergangsstadium 259. Definitiver Zustand. Zeitpunkt der Kommunalisierung. Zunahme der Kinos 260. Was noch kommen wird. Interesse der Städte an der Kommunalisierung 261. Bedenken gegen die Kommunalisierung. Unhaltbarkeit derselben 262, 263. Schmutzkonkurrenz. Der Unfug der »Erklärer«. Unhaltbarkeit des fiskalischen Gesichtspunktes 264. Das Kino als Einnahmequelle der Städte. Form des Übergangs 265. Der Beirat 266. Einfluß der 3000 Kinos auf die Filmfabrikation. Unzweckmäßigkeit der Neugründung von Kinos im jetzigen Augenblick 267. Vorschläge von Dr. Lydia Eger 268. Lücken ihrer Beweisführung. Ihre Übereinstimmung mit dem Verfasser 269. Ihre Widerlegung der Gründe gegen die Kommunalisierung 270. Voraussichtliches Zurückgehen der Einnahmen. Optimismus Genenchners 271. Vorschläge L. Egers zur Finanzierung 272. Abzahlung in der Form von Annuitäten. Besitz und Betriebsmonopol. Amortisation 273. Das Verleihmonopol. — Nachträge: Kommunalisierungspläne in Halle a. S. 274. Schließung vieler Kinos in Berlin. Beweise für die leichte Durchführung der Kommunalisierung 275. Statistisches über das Zunehmen der Kinos in der letzten Zeit. Lohnforderungen beim Berliner Streik 276.

7. Die Sozialisierung 277—329. Erster Vorschlag der Sozialisierung in der »Nationalen Kinoreform« 277. Nutzen für die Theater. Willi Stuhlfeld. Die ungarische Sowjet-Regierung 278. Verstaatlichung im Interesse des Exports. Vorteile der Verstaatlichung. Ausscheidung des pekuniären Interesses Einzelner. Größe des Kinokapitals 279. Sozialisierung anderer Industrien. Schwierigkeiten der Vorzensur. Neuere Angaben über ihren Umfang 280. Illusorischer Wert des Lichtspielrates. Milde der preußischen Richter in Kino-Sachen 281. Voraussichtliche Milde der Berliner Zensur. Laxe Handhabung des Gesetzes. Ersparnisse durch Ausschaltung des Filmverleihs 282. Bisherige Notwendigkeit des Filmverleihs. Ersparnis an Kräften 283. Vorteil der Verstaatlichung für den Filmexport und für die Steigerung der Filmqualität 284. Wichtigkeit des Auslands für die Herstellung historischer, landschaftlicher und völkerkundlicher Filme. Anzustrebende Überlegenheit Deutschlands auf dem Gebiet des künstlerischen Reformfilms, des Lehr- und Landschaftsfilms 285. Rohfilmmonopol der Agfa als Übergang zur Verstaatlichung der Rohfilmerzeugung 286. Ihr Einfluß auf die ganze Filmerzeugung 287. Nachteile der Sozialisierung. Ablehnende Haltung der Reichsregierung 288. Hinweis auf die hohen Kosten der Filme. Verstaatlichung des Filmverleihs. Filmvermittlungsmonopol der Gemeinden 289. Künst-

lerische Beaufsichtigung der Filmherstellung. Unzulänglichkeit der Manuskripte für die Beurteilung 290. Einwand, daß das Ausland nicht sozialisiere. Bisheriges Fehlen bestimmter Vorschläge über die Form der Sozialisierung 291. Der Ausschuß der Nationalversammlung 292. Verbindung der Kommunalisierung mit der Verstaatlichung. Direktiven für die Filmdichter 293. Vorschläge Tejessys. Unklarheit derselben 294. Prüfung der Filme schon im Manuskript. Streikgefahr 295. »Sperrung der kleinen Betriebe« 296. Betriebsbeiräte 297. »Erziehung« der Arbeiter durch die Beiräte 298. Ablehnung dieser Utopien. Eigene Vorschläge: Die bisherige Organisation der Industrie. Vermehrung der Kinos in der letzten Zeit 299. Statistisches. Mannigfaltigkeit der am Kino interessierten Berufe 300. Honorare und Löhne. Aufwand bei der Herstellung der Prunkfilme 301. Kinostädte. Künstliche Unglücksfälle. Bestandteile einer Fabrik 302. Widerspruch zwischen dem pekuniären Aufwand und der kulturellen Wertlosigkeit der meisten Spielfilme. Die Beamten und Künstler 303. Die Kinoschulen. Die Kinoschauspieler 304. Regisseure und Dramaturgen 305. Musiker und Kinokomponisten 306. Kinodichter 307. Gelehrte. Aufnahmeoperateur. Nervöser Charakter der Industrie 308. Entwicklung zum Großbetrieb. Die Ufa 309. Beteiligung des Reichs an ihr 310. Verderbliche Folgen dieses Verhältnisses. Bedenken der Filmindustrie gegen diese Beteiligung 311. Verhandlungen darüber in der Nationalversammlung. Der Abgeordnete Cohn 312. Beantwortung seiner Interpellation 313. Abneigung des Reichs gegen die Sozialisierung infolge seiner Beteiligung an der Ufa. Folgerungen daraus für die Beurteilung des Reichslichtspielgesetzes 314. Bayerische Syndizierungsvorschläge zur Vermeidung der Verstaatlichung 315. Sozialisierungsvorschlag Stuhlfelds. Vorschläge des Arbeiterrates von Groß-Hamburg 316. Eigene Vorschläge für die Verstaatlichung 317. Halbe Verstaatlichung. Vermutliche Ansprüche Bayerns 318. Die geistigen Arbeiter der Industrie. Einsetzung eines Reichsfilmmannes 319. Die Fabrikdirektoren 320. Ihre Auswahl. Ihr Verhältnis zur Reform. Die Filmdichter. Ihre Unabhängigkeit 321. Prüfung und Annahme der Manuskripte. Beteiligung der Komponisten, Tanzkünstler, Maler und Architekten an ihrer Herstellung. Künstlergenossenschaften für Filmerfindung 322. Form der Manuskripte. Der Dramaturg 323. Die kaufmännischen Angestellten und Arbeiter. Vermeidung von Neugründungen 324. Kultur und Zivilisation. Herbeziehung weiterer Kreise, besonders der Frauen 325. Verstaatlichung der Kinoschulen. Rekapitulation und Widerlegung der Einwände gegen die Verstaatlichung 326. Möglichkeit der Erziehung des Volkes 327. Kulturaufgaben des Staates 328. Politischer Ausblick 329.

Nachträge 330—373.

1. Zur Ästhetik des Films. Pordes und Gad als Vertreter der Interessen des Kinokapitals 330. Gegensatz ihres Standpunktes zu dem des Verfassers 331. Kritik von Pordes, das Lichtspiel 332. Unhaltbarkeit seiner ästhetischen Voraussetzungen. Mißverständnis in bezug auf die ästhetische Illusion, die als wirkliche Täuschung aufgefaßt wird. Ungenügende Kenntnis der Literatur. Verteidigung der Lippenbewegung beim Spiel und der Zwischentitel 333. Unterschätzung der Reformgattungen 334. Überschätzung des Filmdramas. Dessen angebliche Überlegenheit über das Wortdrama. Das »unbegrenzte Milieu«. Angeblicher Vorzug der Stummheit. Das Wort als »Prokrustesbett des Sinnes«. Rechtfertigung der geschmacklosen Nahaufnahmen 335. Angewandte Überlegenheit des Films über den »kunstvollen Szenenaufbau« der Wortbühne. Der Film als Inszenierung des Kolportageromans. Liebe und Verbrechen in der Poesie 336. Verkennung des ästhetischen Scheins. Streben nach wirklicher Täuschung 337. Film und Panoptikum bzw. Panorama. Unter-

schied von Kunstfilm und Naturfilm in bezug auf die Übereinstimmung mit der Natur. Analogie zur Pantomime, nicht zum Drama. Gad, Der Film, seine Mittel und Ziele 338. Übereinstimmung mit der Natur, Aufgehen in der Täuschung 339. Die Geschmacklosigkeit der Lippenbewegung und der Nahaufnahmen. Echte Innenräume. Anbetung des Erfolges und der Massenwirkungen 340. Banausische Vorschriften. Arbeiten mit konventionellen Typen. Das Diva-Unwesen. Handwerkslehre des Kinos. Eine Ästhetik des Publikums 341. Schilderung der Regiearbeit. Die amerikanischen Riesenfilme. Unmoralische Verhältnisse in der Kinoindustrie 342. Prefs, Kino 343. Stimmungsloser Charakter der Aufnahmen im Atelier 344. Günstiges Urteil über Richard Oswald. Absprechendes Schlußurteil über das Kino 345.

2. Die Filmliga. Ihr Verhältnis zum Bilderbühnenbund. Ihr Programm 346. Ihre literarische Tätigkeit. Das Filmheft. Pütz, Filmkultur. Der stereoskopische Film. Optimistische Beurteilung der Industrie 347. Resignation gegenüber der gefilmten Schundliteratur. Pauli, Zum Problem des Films. Konfusion in der Begrenzung von Kunst, Technik, Handwerk und Industrie. Bedeutung der Illusion als unterscheidendes Kennzeichen. Technik und Kunst 348. Unklarheit über die ästhetische Wirkung. Ebbinghaus, Film, Theater und bildende Kunst. Überschätzung der Freiheit des Operateurs. Das angebliche Gesetz der reliefmäßigen Komposition. Ausgehen von bildkünstlerischen Vorstellungen 349. Wegener gegen die »Lebenslüge« im Film. »Der große Filmschriftsteller fehlt uns noch«. Henny Porten 350.

3. Zum Reichslichtspielgesetz. Kritik Mosthafs daran 350. Vergleichung des neuen Gesetzes mit dem württembergischen. Zentralisierung der Zensur in Berlin und München. Forderung der Dezentralisation. Zusammensetzung des Sachverständigenkollegiums. Teilnahme Jugendlicher. Beteiligung des Lichtspielgewerbes 351. Vorfürhungen in Nachtclubs. Wissenschaftliche Vorfürhungen 352. Auslandfilme. Gefährdung der Nerven und Augen. Freigabe des ästhetischen Schundfilms 353. Freigabe derjenigen Verbrecherfilme, die nur eine verbrecherische Disposition erzeugen. Ausdehnung der Zensur auf das geschriebene und gesprochene Wort. Die »Erklärer« 354. Das Schutzalter. Die Reklame 355. Die »Weltanschauung als solche«. Unmöglichkeit der Diskussion einer Weltanschauung im Film 356. Der Bolschewismus. Die freie Liebe 357. Soziale Irrlehren. Folge: Laxe Handhabung der Zensur 358. Sonderbestimmungen der Gemeinden 359. Ihr problematischer Charakter. Abschließendes Urteil über das Reichslichtspielgesetz 360. Brunners Broschüre. Die Ortszensur 361. Umständlichkeit des Verfahrens. Der Ortsausschuß 362. Der lange Instanzenweg beim Widerruf 363. 864. Die Lokalzensur für Jugendlichenfilme. Widersprüche des Gesetzes und seiner Auslegung 365. Machtvollkommenheit des Ortsausschusses 366. Abneigung der Kinobesitzer gegen besondere Jugendaufführungen 367. Zeitungsanzeigen. Reklame 368. Teilnahme der Kinoindustriellen an der Zensur. Ihr Geldbeutelstandpunkt. Die Erklärer 369. Ihre Abschaffung? 370. Verzeichnis von Vereinen und Fabriken 371. Abg. Ende 372. Dr. Julia Dünner, Neue Wege zur Bekämpfung der Gefahren des Lichtspieltheaters. Amtsrichter Dr. Hellwig über Kinogesetzgebung. Hans Richter, der Spielfilm. Bernhard Diebold und der graphische Film 373.

I.

Die Aufgabe.

Kino und kein Ende! wird mancher sagen, dem diese Blätter zu Gesicht kommen. Aber wir sind leider noch immer nicht so weit, daß wir die Feder aus der Hand legen könnten. Seit etwa einem Jahre hat sich eine Entwicklung vollzogen, durch die das Kino in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses getreten ist. Zum erstenmal nimmt das Volk als Ganzes an seiner Reform Anteil. Auch der Arme, der kleine Handwerker und der Industriearbeiter beginnt zu begreifen, daß es sich um sein Wohl und Wehe handelt. Die Erkenntnis *Tua res agitur* dringt allmählich auch in diesen Kreisen durch.

Daß es so weit gekommen ist, dazu war eine politische Wendung nötig. Volksbildungsfragen erregen im allgemeinen die Leidenschaften der großen Masse nicht sehr. Es bedurfte der Politik, um auch die ärmeren Volksschichten aufzurütteln. Dabei haben wir einen merkwürdigen Umschwung erlebt. Früher hieß es: Wir wollen uns das Theater des kleinen Mannes nicht verkümmern lassen. Darum: Keine Steuer, keine Zensur und keine Gesetzgebung. Jetzt heißt es mit einem Male: Wir wollen das Theater des kleinen Mannes nicht der Macht des Kapitals überliefern. Darum: Konzessionspflicht, Zensur und Gesetzgebung, vor allem aber: Sozialisierung. Seit sich diese letztere Idee des Lichtspielwesens bemächtigt hat, ist mir um die Zukunft der Kinoreform nicht bange. Sie ist für die Linksparteien ein zu wichtiges Agitationsmittel, als daß sie darauf verzichten könnten. Und auch die Rechtsparteien haben jetzt ein noch größeres Interesse an ihr als früher. Zum mindesten müssen sie zu dem Plan der Sozialisierung Stellung nehmen. Das heißt, sie müssen sich klar darüber aussprechen, ob und in welcher Art ihrer Meinung nach sozialisiert werden soll.

Zum dritten Male ergreife ich das Wort in dieser Frage¹⁾.

¹⁾ Meine zwei größeren bisherigen Kinoschriften sind:

a) Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel von Prof. Dr. Gaupp und Prof. Dr. Konrad Lange, Vorträge, gehalten am 21. Mai 1912 in Tübingen. Dürerbund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. 50 S. (beide Vorträge sind damals auch in abgekürzter Form als Korrespondenzen des Dürerbundes erschienen).

b) Nationale Kinoreform von Dr. Konrad Lange, M.-Gladbach 1918, Volksvereinsverlag. 87 S.

Außerdem habe ich noch einige Zeitschriften- und Zeitungsartikel über denselben Gegenstand geschrieben. Ich zähle sie hier auf, weil sie in der Literatur-

Mit den beiden Vorträgen von 1912 war es meinem Kollegen, dem Tübinger Nervenkliniker Prof. Gaupp, und mir vergönnt, einen gewissen Einfluß auf die Einbringung und Formulierung des württembergischen Lichtspielgesetzes vom 31. März 1914 auszuüben. In der zweiten Schrift, die ich allein publizierte, bemühte ich mich, die Entstehung und die Motive dieses ersten deutschen Lichtspielgesetzes zu schildern und die Verhandlungen über seinen Entwurf in den beiden Kammern des württembergischen Landtags kritisch zu beleuchten. Zweck dieser Erörterung war, die Bestimmungen des Gesetzes, dessen Erscheinen ich im allgemeinen sehr begrüßte, in Einzelheiten nachzuprüfen, die Erfahrungen, die damit gemacht worden waren, mitzuteilen und bei dieser Gelegenheit zu zeigen, daß es in der Einschränkung der Kino-Auswüchse noch nicht weit genug gegangen sei. Dabei mußte ich zum Teil näher auf juristische Fragen eingehen. Um meine

übersicht von Dr. Erwin Ackerknecht, Das Lichtspielwesen im Dienste der Bildungspflege, Berlin 1918, S. 180 bis auf einen (noch dazu mit falschem Namen zitierten) fehlen. Ich hatte dem Verfasser auf seine Bitte ein genaues Verzeichnis der bis dahin erschienenen ersten sieben Artikel geschickt. Es sind folgende:

Das Württembergische Kinematographengesetz, Bild und Film 1912/13, S. 134 bis 137 (wiederabgedruckt in der Nationalen Kinoreform S. 68—70).

Bühne und Lichtspiel, Deutsche Revue 38. Jahrg., 1913, S. 119—125.

Kinodramatik, Berliner Tageblatt, Abendausgabe, 14. Febr. 1913, Nr. 82.

Die »Kunst« des Lichtspieltheaters, Grenzboten 1913, S. 507—518.

Ethische und ästhetische Kinozensur, Schwäb. Merkur, 7. Juli 1913, Nr. 309.

Die Zukunft des Kinos, Bühne und Welt, 16. Jahrg., 1914, S. 151—156.

Nationale Filmreklame im Auslande, Unterhaltungsbeilage der Deutschen Warte, 3. Febr. 1916 und sonst. Dazu kommen jetzt noch folgende:

Anzeige der Broschüre von Ackerknecht, Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Soziale Kultur 1919, S. 294.

Die Anzeige ist auf besonderen Wunsch des Verfassers geschrieben worden. Meine Bitte, er möge nun auch meine Nationale Kinoreform anzeigen, konnte leider nicht erfüllt werden, da seine Anzeige, wie er mir schrieb, von der betreffenden Redaktion abgelehnt wurde.

Eine Lücke im württembergischen Lichtspielgesetz, Schwäb. Merkur, 18. Juni 1919, Nr. 273.

Zur Kinozensur, Tübinger Chronik, 17. Mai 1919, Nr. 113.

Aufklärungsfilme, Tübinger Chronik, 21. Mai 1919, Nr. 116.

Städtische Musterkinos, Tübinger Chronik, 18. Sept. 1919, Nr. 217.

Kino-Prottestversammlung in Stuttgart, Tübinger Chronik, 10. Dez. 1919, Nr. 288.

Die letzten vier Artikel sind zwar durch lokale Vorkommnisse veranlaßt, gehen aber doch über die Bedeutung von Gelegenheitsäußerungen hinaus. Sie zeigen, mit was für merkwürdigen Anschauungen man zuweilen selbst bei den gebildeten Einwohnern kleinerer Städte zu rechnen hat, und bilden einen wichtigen Beitrag zur lokalen Plakatzensur. Vgl. das Kapitel V, 5 »Gesetzgebung« weiter unten. Endlich sind noch zu nennen die Bemerkungen in dem Artikel:

Theater und Kino im neuen Volksstaat, Deutsche Revue 1919, 44. Jahrg., I, 264—274 (Septemberheft) und 40—50 (Oktoberheft).

Beweisführung verständlich zu machen, fügte ich den Wortlaut des Gesetzes im Anhang bei. Da ich auch jetzt in dem Kapitel V, 5 unter »Gesetzgebung« wiederholt auf dasselbe zurückkommen werde, empfehle ich dem Leser, die »Nationale Kinoreform« immer zum Vergleich bei der Hand zu haben. Die vorliegende Broschüre stimmt im Inhalt keineswegs mit ihr überein. Einige Ausführungen beider berühren sich allerdings ziemlich nahe, doch sind die Schriften im allgemeinen ganz voneinander verschieden. Sie ergänzen sich gewissermaßen gegenseitig. Auch ist seit der Herausgabe der ersteren viel neues Material hinzugekommen. Das fünfte Kapitel, das größte und wichtigste von allen, ist völlig neu ¹⁾.

Auch diesmal drucke ich (Kapitel V, 5 »Gesetzgebung«) ein Gesetz ab, nämlich das neue Reichslichtspielgesetz. Ich habe die Herausgabe dieser Schrift bis zu seinem Erlaß verzögert, weil ich es für zweckmäßig hielt, einen wichtigen Abschnitt in der Entwicklung der Frage abzuwarten. Die beiden Kapitel II und III über die Ethik und Ästhetik des Kinos sind zwar schon im Herbst des vorigen Jahres als Vorträge gehalten worden, das erstere in einer Versammlung von Vertrauensmännern des Evangelischen Volksbundes (früheren Presseverbandes) für Württemberg in Tübingen, das zweite in zwei Versammlungen des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart. Aber einen Einfluß auf die Gestaltung des Gesetzes hätten sie bei der abweichenden Natur der darin entwickelten Anschauungen doch nicht gewinnen können. So bleibt mir jetzt nur übrig, Kritik an dem neuen Gesetz zu üben.

Dazu fühle ich mich aber um so mehr verpflichtet, als schon sein Entwurf, der mir, als ich dieses Werk zu schreiben begann, allein vorlag, in Württemberg allgemein enttäuscht hat. Zwar ist der Landrichter Dr. Hellwig (Berlin), einer der rührigsten Kinoschriftsteller, bei einem Vergleich des Entwurfs mit dem württembergischen Lichtspielgesetz im Schwäb. Merkur zu der Anschauung gekommen, daß das neue Reichsgesetz, durch welches nun das württembergische Gesetz aufgehoben ist, zwar keine Verbesserung, aber auch keine wesentliche Verschlechterung für Württemberg bedeute. Ich muß demgegenüber leider feststellen, daß die sachverständigen Kreise Württembergs anderer Ansicht sind. Sie, die nunmehr eine fünfjährige Erfahrung in der Handhabung der gesetzlichen Filmzensur haben, können sich mit den Bestimmungen des neuen Gesetzes durchaus nicht einverstanden erklären. Sie haben sogar die Überzeugung, daß sich nach

¹⁾ Auf die Literatur gehe ich diesmal nicht ein, da wir jetzt die Bibliographie des Kinos in Ackerknechts Broschüre haben.

seiner Einführung in kurzer Zeit solche Mißstände einstellen werden, daß die Bewegung gegen den Kinoschund alsbald einen neuen Aufschwung nehmen wird. Bedauerlicherweise haben die Bemühungen der württembergischen Regierung, einen Einfluß auf die Gestaltung des Gesetzes zu gewinnen, keinen Erfolg gehabt. Auch die Änderungsvorschläge, die der Stuttgarter Landesausschuß für Kinoreform im Auftrag vieler Vereine und Privatpersonen des Landes an die württembergischen Abgeordneten der Nationalversammlung gerichtet hat (abgedruckt in Kapitel V unter »Gesetzgebung«), sind bei der definitiven Formulierung nicht berücksichtigt worden. Es ist also tatsächlich dahin gekommen, daß an die Stelle des württembergischen Lichtspielgesetzes ein Reichslichtspielgesetz getreten ist, das von uns als eine wesentliche Verschlechterung unserer bisherigen Zensur angesehen werden muß. Nicht nur haben wir dadurch wieder keine Verstaatlichung der Filmfabrikation und keine Kommunalisierung der Lichtspieltheater bekommen, sondern die Zensur, die wir zu erwarten haben, wird in Berlin zentralisiert werden, wo die Kinoindustrie neuerdings den Höhepunkt der Unsittlichkeit erreicht hat. Nicht einmal das konnte durchgesetzt werden, daß den Einzelstaaten ein entscheidender Einfluß auf die Zensur der Jugendfilme zugebilligt wurde. Unsere Kinder, die bisher durch das württembergische Lichtspielgesetz vor den schlimmsten Schädigungen geschützt waren, werden also in Zukunft dieselben Filme vorgeführt bekommen, die man den Berliner Gassenkindern vorzuführen wagt. Und die Filmzensur wird dadurch illusorisch gemacht werden, daß ein Viertel des Sachverständigenausschusses, der zur Beratung der Zensurbehörde zusammentritt, aus Kinoindustriellen bestehen wird! Dadurch aber wird das Kinokapital eine maßgebende Stimme bei derselben Zensur erhalten, deren Zweck doch nur der sein konnte, seinen Einfluß zurückzudrängen. Und damit nicht genug. Zu diesen Sachverständigen aus den Kreisen der Kinoindustrie sollen auch Arbeiter gehören, also Vertreter derselben Klasse, die infolge ihrer mangelhaften ästhetischen Bildung den verheerenden Einflüssen des unsittlichen Kinodramas ganz besonders ausgesetzt ist, und die allmählich zu einem besseren Geschmack zu erziehen von Anfang an einer der Hauptzwecke der Zensur war. Um aber das Maß des Unbegreiflichen voll zu machen, bestimmt das Gesetz, daß zu dem Sachverständigenausschuß, der über die Zulassung von Jugendfilmen beraten wird, — auch Jugendliche von 18—20 Jahren gehören sollen! Wahrscheinlich weil man sie für besonders geeignet hält, darüber zu urteilen, welche Filme für die Moral der 17—18jährigen schädlich sein könnten.

Das alles sind so offenbare Verschlechterungen des württem-

bergischen Lichtspielgesetzes, daß man schon sagen muß: Wir werden durch das neue Reichslichtspielgesetz um Jahrzehnte hinter das, was wir schon 1914 erreicht hatten, zurückgeworfen. Ging schon das württembergische Lichtspielgesetz nach unserer Auffassung nicht weit genug, so entspricht das neue Reichsgesetz schon gar nicht unseren Erwartungen. Wir stehen jetzt in Württemberg vor der Tatsache, daß die Filme, die man uns schicken wird, wahrscheinlich eine sehr laxe Zensur in Berlin bestanden haben werden und beim Übergang nach Württemberg nicht etwa einer neuen Zensur zu unterwerfen, sondern vielmehr uneingeschränkt zur Vorführung zuzulassen sind. Ich verstehe nicht, wie man sich angesichts dieser Tatsachen auf den Standpunkt stellen kann, nun sei alles schön und gut und wir Württemberger müßten nun einmal im Interesse des Ganzen diese Verschlechterung mit in Kauf nehmen. Das heißt doch wahrlich, den Sieg des Kinokapitals mit Pauken und Trompeten verkünden! Und gleichzeitig wird zur Beruhigung der Berliner Gesetzgeber versichert, wenn nur die künftige Reichsfilmzensur verständnisvoll gehandhabt werde, so werde man sich in Württemberg schon mit ihr abzufinden wissen.

Damit irrt man sich aber vermutlich. Gerade jetzt wird in Württemberg der Kampf um die Sozialisierung des Kinos mit neuem Eifer einsetzen. Diese Broschüre soll den Auftakt dazu bilden. Dabei wird es darauf ankommen, nachzuweisen, daß das neue Reichslichtspielgesetz einen durchaus kapitalistischen Charakter hat. Obwohl eine Schöpfung der Mehrheitsparteien, unter denen die Sozialdemokratie den Ton angibt, ist es doch ein Gesetz zugunsten des Großkapitals. In ihm hat der Kino-Kapitalismus über das Volkswohl den Sieg davongetragen. Die Kino-Industriellen haben so lange über Unterdrückung ihrer Industrie geklagt, bis man ihnen endlich nachgegeben hat. Alles, was wir in den letzten Jahren geredet und geschrieben haben, ist in den Wind geredet worden. Die Berliner Demokraten und Sozialdemokraten haben es besser gewußt.

So muß denn die Reformarbeit von neuem beginnen. Ich hoffe, der Agitation manches neue Material liefern zu können, und werde den Weg der Zukunft, der sich aus der bisherigen Entwicklung ergibt, klar vorzuzeichnen suchen.

Mein ethischer und ästhetischer Standpunkt dem Kino gegenüber hat sich seit 1912 nicht geändert. Ich bin noch immer ein Freund des Kinos und ein Feind des Kinodramas. Das möchte ich gleich hier mit aller Entschiedenheit betonen. Gehört es doch zu den beliebtesten Kampfmitteln der Kinoindustrie, daß sie die Kinoreformer als Feinde dieser schönen technischen Erfindung brandmarkt. Wären wir es, so würden wir wahrlich unsere Zeit nicht an seine Veredelung wenden.

Nein, wir mißbilligen nur seinen jetzigen Betrieb, bei dem der »Schundfilm«, d. h. das kitschige und sensationelle Drama überwiegt. Demgegenüber wollen wir ein reineres und besseres, mehr der Kultur dienendes Lichtspiel schaffen. Mit einem Worte: Wir sind Gegner des jetzigen und Freunde des zukünftigen Kinos.

Dieser Standpunkt wird bekanntlich nicht von allen Kritikern geteilt. Wenn ich die Stellung der Menschen, die über das Kino reden und schreiben, nach meiner Kenntnis charakterisieren soll, so möchte ich da drei Gruppen unterscheiden.

Die erste wird man als die Gleichgültigen bezeichnen dürfen. Sie ist am meisten verbreitet und deshalb am gefährlichsten. Jede Initiative zur Besserung der bestehenden Verhältnisse wird durch sie gelähmt. Diese Leute stehen auf dem Standpunkt, daß die Kinematographie eine ganz untergeordnete und gleichgültige Erscheinung der modernen Kultur sei. Zwar nichts besonders Schönes, aber auch nichts besonders Wichtiges oder Gefährliches. Eine Form der Erholung, die man sich wohl einmal gestatten kann, wenn man nichts anderes zu tun hat, die aber eigentlich unter der Würde eines gebildeten Menschen ist. Diese Gleichgültigen machen den Fehler, daß sie die anderen nach sich beurteilen. Sie sind die eigentlich unsozialen Naturen, die sich nicht in andere hineindenken können. Unbekannt mit der Psyche des Volkes glauben sie, wenn nur sie das Kino nicht besuchten oder sich wenigstens durch seine Darbietungen nicht beeinflussen ließen, so sei alles schön und gut. Aber sie haben die strahlenden Augen und glühenden Wangen vor der weißen Wand nie beobachtet. Sie wissen nicht, wie diese suggestivste Art der Darstellung auf die Ärmsten der Armen wirkt. Sie glauben, ihre Gefahren müßten an den Fabrikarbeitern und Fabrikarbeiterinnen ebenso wirkungslos abprallen, wie an ihnen, die auf einer viel höheren Stufe der ästhetischen Bildung stehen. Ihnen ist nie klar geworden, wie verhängnisvoll eine Kunst, die für Wirklichkeit genommen wird, das ethische Gefühl ästhetisch Ungebildeter beeinflußt. Sehr drastisch hat Julius Bab (vgl. Neckarzeitung vom 17. November 1918) die Bedeutung des Kinos gekennzeichnet: »Das bißchen Wirkung, das heute alle Theater, Konzerte und Museen zusammengenommen (alle Volksbühnen und Arbeitervorstellungen eingerechnet) auf die Menschen hervorbringen können, verhält sich zu dem Gesamteffekt des Kinos ungefähr wie der Inhalt einer meinerwegen besonders stattlichen Gießkanne zum Bodensee.« Man hat schon vor längerer Zeit berechnet, daß in Deutschland allabendlich $3\frac{1}{2}$ Millionen Menschen das Kino besuchen.

Die zweite Gruppe, das sind die Optimisten. Sie zerfallen wieder in zwei Untergruppen. Die einen wollen der Sache ihren

Lauf lassen und meinen, daß schon von selbst alles besser werden würde. Sie erkennen zwar die Gefahren des Kinos an, wissen ganz genau, einen wie verderblichen Einfluß es auf die Massen des Volkes ausübt. Aber sie glauben, daß ein Kampf dagegen nicht eigentlich nötig sei. Denn das Kino werde seine Rolle bald ausgespielt haben. In ein paar Jahrzehnten werde kein Mensch mehr davon sprechen. Ein gefährlicher Irrwahn! Wenn es irgend etwas auf der Welt gibt, was Dauer und weitere Entwicklung verspricht, so ist es gewiß diese technische Erfindung, die erst vor etwa 20 Jahren ihren Siegeszug durch die Welt angetreten hat. Ist sie doch seitdem lawinenartig angewachsen, und nimmt doch ihre Verbreitung andauernd zu. Man macht sich in weiten Kreisen des Publikums noch immer keine Vorstellung von der Macht und wirksamen Organisation des Kinokapitals. Man bedenkt nicht, welche ungeheuren Summen damit verdient werden, und wie das die Menschen immer wieder magnetisch zu ihm hinzieht. Literaten, Musiker, bildende Künstler, Regisseure, Schauspieler, Photographen, Elektrotechniker, Monteure, Optiker, Maschinenfabrikanten, Kostümschneider, Architekten, Möbelhändler, Maschinenschreiberinnen, Aufseher, kurz Menschen der allerverschiedensten Berufe hängen mit ihrer Existenz von dieser Industrie ab. Große Aktiengesellschaften, die mit vielen Millionen arbeiten, ausländische und einheimische Konsortien, beschäftigen sich mit der Filmfabrikation, ein riesiger Export und Import von Filmen hat sich entwickelt. Es ist lächerlich zu glauben, daß eine solche Geldquelle plötzlich versiegen und das Interesse dafür mit einem Male verschwinden könnte. Im Gegenteil, dieses Volksunterhaltungsmittel wird wie bisher auch künftig von Jahr zu Jahr an Verbreitung und Bedeutung zunehmen und — bei seiner Billigkeit — alle anderen Volksvergnügungen beiseite drängen oder in sich aufsaugen.

Die zweite Untergruppe der Optimisten wird von den Kino-reformern gebildet. Sie sind der Überzeugung, daß das Kino durch Zensurmaßnahmen oder durch Überführung in den Gemeinschaftsbetrieb gebessert werden kann. Die Aufklärung des Publikums soll nicht den Zweck verfolgen, die Kinoindustrie eines Besseren zu belehren — das haben auch wir längst aufgegeben —, sondern vielmehr den Staat und die Gesamtheit aller von den Kino-interessen Unabhängigen zur Ergreifung ganz bestimmter Maßregeln gegen die Ausschreitungen des Kinos zu veranlassen. Da ich auf diesem Standpunkt stehe und das 5. Kapitel meiner Schrift eine Schilderung dieser Maßregeln ist, kann ich mich hier mit diesen Andeutungen begnügen.

Die dritte Gruppe, das sind die Pessimisten, d. h. die völlig

Hoffnungslosen. Sie sind zwar der Ansicht, daß das Kino schlecht ist, und geben auch zu, daß es nicht wieder von der Bildfläche verschwinden wird. Aber sie halten es für ganz aussichtslos, es reformieren zu wollen. Es wird, wie sie glauben, in alle Ewigkeit so bleiben, wie es ist. Sie erklären ihm deshalb ohne Vorbehalt den Krieg. Am liebsten würden sie es mit Stumpf und Stiel ausrotten. Da das aber, wie sie wohl einsehen, nicht geht, werden sie nicht müde, seine Minderwertigkeit zu versichern, seine Kulturwidrigkeit mit den krassensten Farben zu schildern. Ihre Kritik ist eine völlig negative. Sie sind überzeugt, daß alles Reden nichts nützen wird. Aber sie haben dann wenigstens ihre Pflicht getan und können ihre Hände in Unschuld waschen.

Diese Gruppe rekrutiert sich besonders aus Dichtern, bildenden Künstlern, Musikern und Kunstkritikern. Sie ist nach der Gruppe der Gleichgültigen wohl die zahlreichste. Ein paar Aussprüche mögen ihren Standpunkt kennzeichnen:

So schreibt z. B. Hermann Kienzl: »Ich halte das Kino in jeder Hinsicht für einen Kulturschaden. Nur wenn es der naturwissenschaftlichen, geo- und ethnographischen Belehrung dient, erfüllt es einen höheren Zweck. Der Staat sollte es mit Gewalt daraufhin einschränken.«

Ganz ähnlich äußert sich Benno Rüttenauer: »Der Kinematograph, wie alles wesentlich Mechanische, begreift in sich mehr des Kulturfeindlichen als des Kulturfördernden, daran ist kein Zweifel, insofern man Kultur nur einigermaßen in einem höheren, will sagen geistigen Sinne versteht. Ich persönlich empfinde ihn geradezu als Roheit . . . Im Vergleich zu ihm ist der roheste Zirkus noch ein hohes Kunstinstitut.«

Ähnlich haben sich Ludwig Thoma, Heinrich Lhotzky, Richard Dehmel, Fritz Lienhard, Albert Geiger, M. G. Conrad, Heinrich Lilienfein, Wilhelm Fischer (Graz) und andere ausgesprochen¹⁾. Viele dieser Aussprüche stammen aus der Zeit vor Aufhebung der Zensur durch die sozialdemokratischen Volksbeauftragten in Berlin. Sie beziehen sich also auf ein Kino, das sittlich noch nicht so verkommen war wie das heutige.

Ganz kürzlich hat der bekannte Kunstkritiker Karl Scheffler in einem Artikel »Kinoreform« in der Vossischen Zeitung vom 30. November 1919 (Nr. 616) ein sehr pessimistisches Urteil über das Kino abgegeben. Er erwähnt die Schriften zur Kinoreform, auch die von

¹⁾ Einige Zitate bei Franz H. Schönhuber (München), Keine Filmzensur? Eine Denkschrift für den Bilderbühnenbund deutscher Städte, 1919.

Ackerknecht und mir, die kurz vorher erschienen waren, überhaupt nicht. Man darf daraus wohl schließen, daß er nicht mit ihrer Tendenz einverstanden ist. Das bestätigen auch seine eigenen Ausführungen, die durchaus negativer und unproduktiver Art sind. Es sei vergebliche Mühe, das Kino künstlerisch veredeln zu wollen. Denn es habe mit Kunst, Wissenschaft, Kultur und Volkserziehung nicht das geringste zu tun. Höchstens ganz von ferne erinnere es daran. Es sei vielmehr seinem Wesen nach eine technische Erfindung, genau so wie das Fahrrad, das Automobil, das Flugzeug und der Phonograph. Mit diesen Erscheinungen müsse es auf eine Stufe gestellt werden. Höchstens im negativen Sinne könne man daran denken, es zu verbessern, nämlich durch Abwehr der schlimmsten Geschmacklosigkeiten. Das Kino sei nach seinem tiefsten Sinne kulturfeindlich. Seine Hochkonjunktur werde ebenso vorübergehend sein wie die der genannten technischen Erfindungen¹⁾. Das Interesse dafür werde sehr bald abnehmen und nach einiger Zeit werde niemand mehr von ihm sprechen. Deshalb solle man sich begnügen, es für bestimmte praktische Zwecke zu verwenden. Z. B. könne es als »Konserven der Natur« ausgebildet werden, was unter anderem für Künstler von Wert sei, die sich dann ähnlich dadurch anregen lassen würden wie durch die Natur selbst. Oder als »sozialpolitisches Propagandamittel«, etwa in der Art, daß in jedes Programm ein Propagandafilm von einer Viertelstunde eingeschoben würde, durch den die Regierung auf das Volk, ohne daß dieses es merkte, in bestimmter Richtung einwirken könnte. Dagegen solle man auf alle Phrasen von Kunst, Kultur, Wissenschaft und Erziehung verzichten. Denn im Grunde stehe doch der Nichtgebrauch des Kinos viel höher als sein Gebrauch. Gegen diesen müsse man unermüdlich ankämpfen.

Ich weiß nicht, ob solche Gedankengänge nicht das Gegenteil von dem erreichen, was sie beabsichtigen. Jedenfalls dienen sie den Kinointeressenten als willkommener Vorwand für die Behauptung, daß der Kampf gegen das Kino mit unsachlichen Mitteln und unzureichender Kenntnis geführt werde. Natürlich kann das Kino niemals selber Kunst oder Wissenschaft sein, sondern immer nur Vermittler künstlerischer und wissenschaftlicher Werte. Warum das aber der Kultur schädlich sein soll, ist schwer einzusehen. Mit demselben Recht könnte man der Photographie vorwerfen, daß sie keine Kunst sei, und daraus schließen, daß sie ihre Rolle demnächst ausgespielt haben werde. Und

¹⁾ Man hat bisher nichts davon gehört, daß die Fahrräder, Autos und Telephone seit ihrer Erfindung an Zahl und Bedeutung zurückgegangen wären. Daß man nicht mehr so viel von ihnen spricht wie zu Anfang, ist nur ein Beweis dafür, wie eng sie mit unserem ganzen Leben verwachsen sind.

wer wüßte nicht, daß das Kino in den amerikanischen Schulen schon jetzt eine ungeheure Bedeutung hat, teilweise geradezu das Buch ersetzt oder zum mindesten wirksam ergänzt? Mit demselben Recht, mit dem man dem Kino vorwirft, daß es keine Wissenschaft sei, könnte man der Buchdruckerkunst den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit machen. Ein wenig tiefer muß man den Problemen schon zu Leibe gehen. Wir haben alle Veranlassung, nicht den Anschein zu erwecken, als ob wir so obenhin über eine Bewegung urteilten, deren außerordentliche Wichtigkeit sich uns doch in jeder Großstadt auf Schritt und Tritt aufdrängt. Und gerade in jüngster Zeit mehren sich die Neugründungen von Kinos auch in den kleineren Städten und selbst in größeren Dörfern. Es ist gewiß nicht klug, den Kopf vor dieser Entwicklung in den Sand zu stecken.

Noch eine Schlußbemerkung. Man wird sich vielleicht wundern, daß ich in dieser neuen Schrift immer »das Kino« sage, während ich im Vorwort der »Nationalen Kinoreform« mit, wie ich glaube, überzeugenden Gründen für das Maskulinum »der Kino« eingetreten bin. Der Grund ist einfach der, daß mein Versuch, den Sprachgebrauch in dieser Richtung zu fixieren, keinen Erfolg gehabt hat. Im Gegenteil, das Neutrum scheint sich immer mehr durchzusetzen. Ich bitte in dieser Nachgiebigkeit keine besondere Absicht zu suchen. Man muß ja nicht immer recht behalten. Und es gibt auch in dieser Sache wichtigere Fragen.

II.

E t h i s c h e s .

Seit etwa einem Jahre ist der Kampf gegen den modernen Kinobetrieb in ein neues Stadium getreten. Bis dahin waren es die Gebildeten, die ihn führten. Lehrer und Geistliche, Ärzte und Universitätsprofessoren, Beamte und Schriftsteller, Journalisten und Künstler wurden nicht müde, die gesundheitliche Schädigung und die ethische und ästhetische Minderwertigkeit der heutigen Kinovorführungen, besonders des Kinodramas nachzuweisen. Sie zeigten die Gefahren auf, die der Volksmoral und dem Geschmack weiter Kreise aus der Art und Weise des jetzigen Betriebes drohen.

Aber ihre Reden, Broschüren und Zeitungsartikel waren Worte des Predigers in der Wüste. Man verlachte sie als Nörgler, die aus einer Mücke einen Elefanten machten. Sie galten als Schwärmer, die nicht mit den tatsächlichen Verhältnissen rechneten. Anfangs hielten die Vertreter des Kinokapitals, dieser großen und wohlorganisierten Macht, eine Abwehr dieser Angriffe für notwendig. Die Verbände der Filmfabrikanten und Filmverleiher, die über eine bezahlte Fachpresse verfügen, haben immer junge Doktoren an der Hand, die auf höheren Befehl jeden Kinoreformer niederschreiben. Mitten zwischen den unanständigsten Filmreklamen und den anstößigsten Illustrationen, die alle Seiten dieser Fachzeitschriften in ekelregender Weise füllen, erscheint dann plötzlich ein Artikel des bekannten Dr. Soundso (seine Berechtigung, den Dokortitel zu führen, ist zuweilen zweifelhaft), der das angegriffene Kinodrama in Schutz nimmt. Es sei doch so schön und rührend, so wahrhaft sittlich und dabei technisch so vollendet, daß nur ein sitzengebliebener Hinterwäldler wie der Professor Soundso etwas daran aussetzen könne. Meistens sind diese Artikel so schlecht geschrieben, daß man sofort sieht, was es mit diesen angeblichen Doktoren auf sich hat.

Diese Abwehrartikel haben seit einiger Zeit ganz aufgehört. Man zieht jetzt vor, die Angriffe totzuschweigen. Das ist jedenfalls bequemer, da es einigermaßen Mühe macht, etwas Triftiges gegen sie vorzubringen. Man glaubt vielleicht, den Kampf gegen den Kinoschund auf diese Weise ebenso aus der Welt zu schaffen, wie man die Filmzeitschriften, die auf dem Boden der Reform standen, aber

aus Mangel an Abonnenten eingegangen sind, tot gemacht hat. Aber es sollte anders kommen.

Ganz neuerdings haben sich die Angriffe gegen das Kino verdoppelt und verdreifacht. Eine allgemeine Aufregung hat sich weiter Volkskreise bemächtigt. Sie beschränkt sich nicht auf die Gebildeten, sondern erstreckt sich auf alle Stände. Was wir Kinoreformer seit etwa 10 Jahren in immer neuen Tonarten vorgebracht haben, kann man jetzt im stärksten Fortissimo auf allen Gassen hören. Die Tageszeitungen sind voll von flammenden Protesten gegen die sogenannten »Aufklärungsfilme« und die zu ihnen gehörigen unanständigen Plakate. Die Schaufenster der Lichtspieltheater werden von Gebildeten kontrolliert, die, sobald sich etwas Anstößiges zeigt, in der Tagespresse Lärm schlagen. Obwohl unsere Zeitungen zum Teil von den großen Inseraten der Kinos leben und infolgedessen früher den kinofeindlichen Eingesandts die Aufnahme zu verweigern pflegten, müssen sie sich jetzt mit Rücksicht auf ihre gebildeten Abonnenten dazu bequemen, der Kritik freien Lauf zu lassen. Privatleute der verschiedensten Stände teilen in sehr erregter Weise ihre in den Lichtspielhäusern gemachten Erfahrungen mit, berichten über besonders krasse und unmoralische Filme, die sie gesehen haben, klagen über unberechtigten Kinderbesuch der Lichtspieltheater, den sie beobachten mußten, beschwerten sich darüber, daß an den Schauläden der Kinos Plakatphotographien verbotener Filme ausgestellt werden, die allen Passanten, auch Kindern, zugänglich sind. Sittlichkeitsvereine, Vereine für Volksbildung, kirchliche und halbkirchliche Organisationen stellen sich in den Dienst der guten Sache, veranstalten Untersuchungen über den jetzigen Kinobetrieb in den kleineren Städten des Landes, lassen sich über die Zusammenstellung der Programme, über den Wortlaut der Ankündigungen und der Begleitblätter, über den Besuch und das Benehmen des Publikums, über die Form der Plakate und Reklamen berichten, um ein Urteil über die Wirkung dieser Art von Volksvergnügen zu gewinnen. Auf Grund davon publizieren sie dann Aufrufe und Broschüren von Geistlichen, veranlassen Lehrer, sich in den Zeitungen über die pädagogische Seite der Sache zu äußern, verbreiten Feuilletons berühmter Schriftsteller ¹⁾, kurz, bemühen sich in jeder Weise, aufklärend auf die maßgebenden Kreise und auf das Publikum einzuwirken. Volkstümliche Vereine setzen Kinoausschüsse ein, berufen Volksversammlungen, auf denen Reden gehalten und Entrüstungskundgebungen beschlossen werden. Man

¹⁾ z. B. »Zwei Kinokonferenzen« von Anna Schieber, Stuttgart 1919, eine sehr ergötzliche Gegenüberstellung zweier Versammlungen von Teufeln in der Hölle und von Kinointeressenten auf der Erde.

wendet sich in Eingaben an die Regierungen und sucht sie von der gesetzlichen Unzulässigkeit der heutzutage gespielten Filme zu überzeugen, indem man schleunige Abstellung der Mißbräuche und strengere Beachtung der Zensurvorschriften verlangt. In den Kinoaufführungen selbst wird vom Publikum laut gegen die Schamlosigkeit der vorgeführten Bilder protestiert. Ja, es gibt sogar Jugendorganisationen wie den Wandervogel, die Freideutschen, die christlichen Jugendvereine und den Verband Jugendarbeit, die sich vor den Lichtspieltheatern zusammenrotten und Umzüge durch die Städte mit Herumtragen aufreizender Plakate veranstalten. Zuweilen gehen sie sogar in den Lichtspieltheatern selbst zu Tätlichkeiten über, indem sie die Vorführungen unterbrechen, die Projektionsfläche zerstören, die Filme konfiszieren, ja auch wohl das ganze Inventar demolieren.

Woher diese plötzliche leidenschaftliche Erregung? Da sie erst nach dem Ausbruch der Revolution eingetreten ist, könnte man leicht auf den Gedanken kommen, sie sei im wesentlichen eine Folge der neuen politischen Wendung, auch sie gehöre zu den vielen »Segnungen«, die wir dem neuen Volksstaat verdanken.

Allein es ist nicht an dem. Der neue Volksstaat hat diese wie fast alle guten volkserzieherischen Bewegungen, die er gebracht hat, vom alten Beamtenstaat übernommen. Die Männer, die zuerst die Mißstände auf dem Gebiete des Lichtspielwesens gegeißelt haben, waren Beamte und Lehrer des alten Regimes, Leute von konservativer oder gemäßigt liberaler Gesinnung. Vertreter des alten Beamtenstaats, Minister, Staatsräte und Geheimräte haben das württembergische Lichtspielgesetz vom 31. März 1914 geschaffen, die einzige gesetzliche Regelung der Kinzensur, die bis vor kurzem in Deutschland bestand. Wer aber hatte sich diesen Bemühungen widersetzt? Wer war jeder gesetzlichen Regelung mit allen Mitteln entgegengetreten? Das war die jetzt zur Herrschaft gelangte sozialdemokratische Partei, die durchaus das »Theater des kleinen Mannes« nicht beeinträchtigt wissen wollte. Sie erklärte es für das unveräußerliche Recht jedes erwachsenen Staatsbürgers, sich so zu amüsieren wie er wolle, d. h. sich, seine Frau und Kinder durch unmoralische Schaustellungen ethisch und ästhetisch zu Grunde richten zu lassen. Wie sollte da wohl von dieser Seite die Erkenntnis gekommen sein, daß die Konservativen von einstmals recht gehabt haben, und daß man nunmehr das bekämpfen müsse, was man bis zum 9. November 1918 gut und schön gefunden hatte?

Nein, es ist nicht die wachsende Einsicht dieser Kreise, nicht die Erkenntnis des Besseren, was zu diesem Gesinnungswechsel geführt hat. Vielmehr hat die Sitten- und Zuchtlosigkeit der durch die Revolution entfesselten Volksmassen endlich dem Faß den Boden aus-

geschlagen und alle Welt von der Notwendigkeit der Reform überzeugt. Und das ging so zu.

Am 12. November 1918 wurde von den Volksbeauftragten in Berlin, zu denen damals bekanntlich auch mehrere der jetzigen Mehrheitssozialisten gehörten, mit der Zensur des Theaters, der Literatur und der Kunst auch die des Kinos aufgehoben. Drei Tage nach der Ausrufung der Republik erfolgte dieser Beschluß. Die neuen Machthaber hatten es eilig. Dem Volk sollte unverzüglich gezeigt werden, daß es nunmehr frei sei. Es war zwar auch schon vorher frei gewesen. Jetzt aber sollte es noch freier, jetzt sollte es ganz frei sein. Denn die Freiheit, zu sagen, zu schreiben, zu malen und zu mimen was man wollte, gehörte zu den verbrieften Menschenrechten.

Die Folge dieser Maßregel war eine überraschende. Man hatte bei dem fabelhaften Schnellbetrieb, der damals in der Gesetzgebung herrschte, nicht daran gedacht, daß diese Freiheit vor allem dem Kapital, und zwar dem ausländischen Kinokapital, zugute kommen würde. Und man hatte auch nicht vorausgesehen, daß das Kapital mit dem ihm eigenen Instinkt skrupelloser Vermehrung seiner selbst die neugewonnene Freiheit sofort mißbrauchen würde, um seine Interessen zu fördern. Wären die Filmfabrikanten klug gewesen, so hätten sie sich jetzt ein wenig zurückgehalten. Sie hätten die Gesellschaft zuerst in Sicherheit gewiegt und dann sachte, sachte ihr Schäfchen ins trockene gebracht. Statt dessen machten sie die kapitale Dummheit, ihre Ideale sofort zu enthüllen. Und diese bestanden in einem rücksichtslosen Erwerbstrieb. Gleich einer Horde wilder Tiere, denen man die Käfige plötzlich geöffnet hat, und die sich nun blutgierig auf die nichtsahnende Menge stürzen, so stürzte sich das freigelassene Kinokapital auf diejenigen Elemente des deutschen Volkes, die sich an das Kino gewöhnt hatten und seinen üblen Einflüssen infolge ihrer Jugend und mangelhaften Bildung keinen Widerstand entgegensetzen konnten. Die schamloseste Gewinn gier verband sich mit den niedrigsten Instinkten der Masse, der Sinnenlust und dem Sensationsbedürfnis der ungebildeten Jugend, um eine Kinodramatik zu schaffen, die jeder Beschreibung spottet. Bald hieß es in allen anständigen Zeitungen, in allen Sittlichkeits- und Volksbildungsvereinen, vor allem in den kirchlichen Vereinen und auf den Synoden, eine wahre Schmutzwelle von Unsittlichkeit habe sich über das ganze Land ergossen.

Besonders vernichtend ist in dieser Beziehung ein Bericht, den zu Anfang dieses Jahres 40 Männer und Frauen von der Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte in Köln über ihren Besuch von 36 Kölner Kinos erstattet haben, und der vom Reichsministerium des Innern dem Ausschuß der Nationalversammlung zur

Prüfung des neuen Lichtspielgesetzes als Material vorgelegt worden ist¹⁾. Er bezieht sich auf etwa 200 Filme, die damals in Lichtspieltheatern der verschiedensten Qualität und des verschiedensten Ranges gespielt worden sind, und widerlegt die vielfach von Kinointeressenten vertretene Behauptung, daß das Kino seine Kinderkrankheiten überwunden habe und sich seiner Kulturmission erinnere. Was über den Inhalt derselben gesagt ist, mag den Auftakt zum folgenden bilden:

»1. Die größte Zahl der Filme dient nur der Schaulust, der Befriedigung der Neugierde, besser noch: dem Totschlagen der kostbaren Zeit. Die Darstellungen sind fast alle ohne jeden bildenden oder veredelnden Wert. Weder Geist noch Gemüt tragen irgendwelchen Gewinn davon, das Gegenteil ist der Fall. Die dargestellten Vorgänge sind oft ein Hohn auf jeden Wirklichkeitssinn, verlangen geradezu das Ausschalten jeder Denkkraft, töten das Wahrheitsgefühl, so daß sie, öfter genossen, geradezu verdummend und das Weltbild fälschend auf den Geist wirken müssen.

2. Schlimmer schon sind die Stücke, die sich mit aufregenden und aufreizenden Darstellungen vorwiegend an die Phantasie der Zuschauer wenden, sie mit grausigen und schrecklichen Eindrücken erfüllen und krankhaft überspannen. Besonders die Jugendlichen müssen hierdurch schwer geschädigt werden, da ihre Phantasie durch diese ganz ungeeigneten Stoffe vor der Zeit überreizt und verdorben wird und so für reine Bilder kaum mehr zugänglich ist.

3. Noch verderblicher wirkt die Darstellung der Verbrecher- und Detektivfilme. Sie stellen in manchen Kinos den größten Teil aller Stücke dar. Sie verheeren mit ihren Schrecknissen, die geradezu gehäuft werden, nicht nur die reine Phantasie, sie müssen auch in ihrer Fernwirkung unweigerlich zur Schule des Verbrechertums werden. Der oft vorkommende Bankraub, die zahlreichen Angriffe auf Bankboten und die Löhnungsautomobile der großen Firmen und Zechen sind unbedingt auf die Wirkungen des Kinobesuchs zurückzuführen, wenn die Kinos diese Wirkung auch nicht hervorrufen wollen. Diese verderbliche Wirkung wird durch die Art der Darstellung erreicht; denn immer ist der Verbrecher der Held, er siegt in geistiger und körperlicher Hinsicht, er überlistet und überwindet; der Verfolger ist oft der Tölpel, der dem Zuschauer Stoff zum Lachen gibt. Wie könnte unter diesen Umständen eine moralische Wirkung erzielt werden? Und wenn der Verbrecher am Schluß doch gefaßt und bestraft wird, so empfindet der Zuschauer das nicht als eine Genugtuung für die verletzte Gerechtigkeit.

¹⁾ Abgedruckt in Nr. 2317 der Drucksachen der Nationalversammlung vom Jahre 1920, S. 51—54. Vgl. auch unten im Kapitel V unter »Gesetzgebung«.

4. Äußerst bedenklich sind ferner die unzähligen öden Liebesgeschichten, die vielfach auf unmöglichen Voraussetzungen beruhen. Hier macht sich so recht das Fehlen des Wortes beim Film, des höchsten und vornehmsten Ausdrucksmittels der menschlichen Gefühle bemerkbar. Dem Kino fehlt die Möglichkeit, das unsichere und zaghafte Aufkeimen der jungen Liebe, das verschämte und doch so heilige Eingeständnis derselben, die Beteuerung der Treue auf immer und schließlich den unzerbrechlichen Eidschwur heiliger Treue zur Darstellung zu bringen. An ihre Stelle tritt eine Häufung von leidenschaftlichen Liebkosungen und Küssen, ein leeres Getändel und Gespiel, das auf ernstere Naturen nur abstoßend wirken kann. Dem jungen Menschen wird so die Anschauung eingepflicht, als wenn das Wesen der Liebe in der ungebändigsten Leidenschaft liege. Das Erwachen der ungehemmten Sinnlichkeit wird bei den Jugendlichen mächtig gefördert.

5. Auf diese Wirkungen sind eine Menge Stücke geradezu eingestellt. Sie wenden sich durch Vorführungen von Liebesszenen, von Entblößungen und Entkleidungen, von Badeszenen, vom Verschwinden der Paare in den Schlafzimmern usw. an die allerniedrigsten Triebe im Menschen und führen dem Publikum vor, wie man in raffiniertester Weise der niedrigsten Sinnenleidenschaft frönen kann. Das Dirnenleben wird in zahllosen Stücken nackt und unverhüllt vor Augen geführt, zumal unter dem allzu durchsichtigen Mäntelchen, als wollten sie Moral predigen oder Mitleid mit den Verirrten erwecken. Jedoch wird das letztere gewiß nicht erreicht, weil das Laster zu süß und seine Opfer zu üppig in Wohnung, Kleidung, Speise und Trank dargestellt werden, als daß diese Stücke abschreckend wirken könnten. Hierher gehören auch diejenigen Filme, die unter dem Schein der Aufklärung das Geschlechtliche darstellen und direkt zur Sünde verleiten müssen.

6. Die genannten Stücke verstoßen gegen Moral und Sittlichkeit im engeren Sinne; andere verhöhnen durch ihre Vorführungen die heiligsten Gesetze der Ehe, das Fundament alles gedeihlichen menschlichen Daseins. Sie zeigen und verherrlichen, wenn vielleicht auch nicht immer gewollt, den Leichtsinns und die Untreue der Eheleute, den Ehebruch, oft genug den doppelten, Hinterlist und Betrug, den darauf folgenden Totschlag und Mord, Selbstmord, Verzweiflung der Überlebenden, Wahnsinn. Alles das im gefälligen Gewande, so daß man daraus eine Anklage gegen heute noch geltende Gesetze und Anschauungen herausfühlt. Die Heiligkeit der Ehe wird hier als Altväterweisheit empfunden. Das junge Geschlecht spielt mit »Unverstandensein«, es will flirten und sich ausleben, aber sich nicht binden

und Treue halten. Wo bleibt hier das Zusammenhalten der beiden Ehegatten in Freud und Leid, in Not und Tod, wie Kirche und Gesetz es fordern? Ein zugkräftiges Kinodrama ohne Ehebruch und seine Begleiterscheinungen ist heute geradezu unbekannt. Welche vernichtende Wirkung übt das alles aus auf empfängliche Gemüter unserer Jugendlichen und Kinder!

7. Eine Reihe von Filmen bewirken eine Verhöhnung der Religion, des Gottesglaubens, des Glaubens an Gerechtigkeit und Vergeltung, des Glaubens an ein Jenseits. Sie ziehen alles Heilige in den Staub und machen die Religion zum Gegenstand des Spottes... Katholischen Ordensleuten wird vorgeworfen: Bruch des Gelübdes, Sinnentaumel, geschlechtliche Ausschweifungen, Verführung anderer, Totschlag usw. Wie lange sollen solche Darbietungen, die einen großen Volksteil beleidigen, noch gestattet sein?

Fassen wir unser Urteil zusammen, so müssen wir feststellen, daß kaum ein Zehntel der Filme einen gewissen Wert hat, daß aber neun Zehntel entweder ganz wertlos oder sogar verderblich sind. Furchtbar muß einst diese Saat aufgehen, besonders in den Herzen der Jugendlichen... Für Kinder und Jugendliche ist der ungezügelter Kinobesuch schon jetzt zum Verderben geworden.«

Wir in Württemberg haben davon unmittelbar nur wenig gespürt. Denn wir hatten ja das gute Lichtspielgesetz des alten Beamtenstaates und blieben dadurch vor den übelsten Ausschreitungen des Sensationsdramas verschont. Und so kam es, daß alle, auch diejenigen, die dieses Gesetz einst bekämpft hatten, ihre Meinung änderten und ganz offen zugaben, daß es seinerzeit das einzig Richtige gewesen sei und gut und heilsam gewirkt habe. Seine Bestimmungen wurden zwar jetzt auch nicht mehr so streng durchgeführt wie früher. Auch die württembergische Zensurbehörde machte der Zeitströmung bedenkliche Konzessionen. Aber im ganzen galt doch die Bestimmung, daß Filme, »die die Gesundheit oder Sittlichkeit der Zuschauer gefährden oder eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende oder den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung verwirrende oder abstumpfende Einwirkung ausüben«, verboten seien.

Man kann deshalb über den gegenwärtigen moralischen Stand des Kinos nicht nach den Aufführungen urteilen, die etwa in Stuttgart oder Tübingen stattfinden. Obwohl auch in ihnen nicht alles so ist, wie es sein sollte, halten sich doch die meisten Schaulustigen bei uns innerhalb gewisser Grenzen. Geschmacklos sind sie zwar auch zum größten Teil, und die Sensation spielt in vielen von ihnen eine große Rolle. Aber die meisten sind doch nicht geradezu unanständig, so daß man sagen könnte, sie gefährdeten die Sittlichkeit der Zuschauer. Ich

habe vor einiger Zeit in Stuttgart — meine natürliche Abneigung überwindend — ein paar Lichtspielhäuser besucht, deren Vorführungen in sittlicher Beziehung nicht zu beanstanden waren. Einige von ihnen waren sogar regelrecht langweilig. Das beruhte darauf, daß die schlimmsten Stellen aus ihnen herausgeschnitten waren. Das Kinodrama ist nach seiner ganzen Art auf Sensation angelegt. Nimmt man ihm diese, d. h. entfernt man die unsittlichen Höhepunkte aus den Darstellungen, so bleibt nicht viel übrig. Die Wirkung schlägt dann ins Langweilige um. Ein solcher Film wirkt etwa wie eine Anekdote, bei der man die Pointe vergessen hat. Es bleibt nur eine Aneinanderreihung fader und saftloser Szenen übrig, die keinen Menschen interessieren.

Auch die Berichte der Lehrer und Lehrerinnen, die sich dem evangelischen Volksbund für Württemberg zur Verfügung gestellt haben, um eine Kontrolle der Lichtspieltheater in unseren kleineren Städten vorzunehmen, beweisen, daß bei uns zwar manches Dumme und Alberne, zuweilen auch einmal etwas Unanständiges, aber daneben auch manches Lehrreiche und Sehenswerte, jedenfalls aber nicht nur Unsittliches vorgeführt wird¹⁾.

Aber wir verdanken das, wie gesagt, lediglich unserem Lichtspielgesetz und der von ihm eingeführten Zensur. In den Räumen der Filmprüfungsstelle der Landespolizeizentrale in Stuttgart steht ein großer Schrank, der ganz mit Blechschachteln angefüllt ist. In diesen Blechschachteln liegen die konfiszierten Filme und Filmteile, die dem oben zitierten Paragraphen widersprechen und deshalb für Württemberg verboten werden mußten. Ich verdanke es der Freundlichkeit des Zensors, Herrn Polizeikommissars Faber, daß mir einige dieser Filmteile vorgeführt worden sind. Ich kann nur sagen, daß mir die Haare zu Berge standen. Das also wagten die Berliner Filmfabrikanten — denn in Berlin besteht die einzige namhafte Filmfabrikation Deutschlands — uns Württembergern zu bieten! Da war einer, der stellte die Erwürgung einer Frau durch einen Mann auf einer Chaiselongue, anscheinend einen Lustmord, dar. Ein anderer zeigte als Höhepunkt eines sexuellen Dramas, wie ein Mann seine Geliebte umarmt und in diesem Augenblick mit dem Ausdruck des höchsten Entsetzens zurückfährt, weil er bemerkt, daß er — eine Leiche in den Armen hält. Ein dritter schilderte eine Gesellschaft beinahe völlig nackter Frauenzimmer, die Bauchtänze in einem orientalischen Bordell aufführen. In einem vierten sah man einen Verbrecher, der zur Strafe für irgendeine Schandtat in einem Morast oder irgendeiner anderen schmutzigen Masse versinkt, wobei

¹⁾ Die Einsicht in diese Berichte verdanke ich dem Evangelischen Volksbund, der mich auch durch Herleihung seines umfangreichen Kinoarchivs in dankenswerter Weise unterstützt hat.

schließlich eine Schlange langsam und drohend auf seinen allein noch sichtbaren Kopf loskriecht. Ein fünfter veranschaulichte die Wirkung der Gewissensbisse bei einer schlafenden Frau. Eine Nachtmahr mit Totenschädel und langen Krallen an den Händen würgt die sich in unruhigen Träumen auf ihrem Lager Herumwälzende.

Man konnte nur über die wüste und verdorbene Phantasie staunen, die sich alles das ausgedacht hatte. Natürlich war aber der Inhalt dieser Filme »hochmoralisch«. Denn die Menschen, die alles dies erdulden mußten, hatten es gewiß reichlich verdient, und das Laster wurde am Schluß der Handlung ebenso sicher bestraft wie die Tugend ihren Lohn empfing. Selbstverständlich wurden dadurch die Filme um keinen Deut besser. Denn sie waren natürlich nicht dieses moralischen Ausgangs wegen, sondern um der sensationellen Szenen willen, die man da sehen konnte, erfunden worden. Und im Grunde war auch alles das für einen gebildeten Menschen nichts als ganz gemeiner, lächerlicher Kitsch. Aber das ungebildete Publikum sieht solche Dinge mit anderen Augen an. Es wäre dadurch pathologisch affiziert worden. Empfindliche Menschen hätten wahrscheinlich nervöse Störungen erlitten, Frauen hätten nachts Angstzustände bekommen, kurz eine Schädigung der Gesundheit und eine Verletzung des moralischen Gefühls vieler wäre die Folge gewesen.

Die Stellung, die die Stuttgarter Zensurbehörde zu derartigen von Berlin importierten Filmen einnimmt, ergibt sich aus einem Briefe ihres Vorstandes, des Herrn Regierungsrats Klaiber, an mich, von dem er mir erlaubt hat, literarischen Gebrauch zu machen. Er schreibt: »Seit der Revolution und dem Aufhören der Berliner Zensur kommen in steigendem Maße Filme heraus, die die allerschwersten Besorgnisse rechtfertigen. Was zurzeit die Filmverleiher der württembergischen Prüfungsstelle an anstößigen, verrohenden, phantasieüberreizenden, den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung verwirrenden Filmen (vgl. § 2 des Gesetzes) vorzulegen wagen, muß bedenklich stimmen. So kommt es, daß nun, in der Zeit der neuen Freiheit — trotz aller Rücksichtnahme auf die veränderten Verhältnisse — eher mehr Ausschnitte gemacht, mehr Filme verboten werden müssen als selbst in den Zeiten strengster Zensur unter dem Belagerungszustand des Krieges . . . Neulich war der Vertreter einer Filmgesellschaft bei mir und hielt sich darüber auf, daß in Württemberg noch immer nach dem alten (!) Lichtspielgesetz geprüft werde. Es komme demnächst eine Serie von Filmen heraus, die nach diesen Grundsätzen wegen Gefährdung der Sittlichkeit verboten werden müßten. Da wäre ihnen ja der Markt in Württemberg verschlossen.«

Das wäre gewiß für die württembergische Kultur sehr schade gewesen! Und man versteht durchaus die verächtliche Geste dieses

Kinomannes, der es wagte, über das »veraltete« württembergische Lichtspielgesetz zu spotten, durch welches das Land Württemberg dieser Segnungen großstädtischer Kultur beraubt werde. Zugleich bestätigt diese Zuschrift, daß die Handhabung der Zensur seit der Revolution auch in Württemberg laxer geworden ist. Die Behörde findet offenbar an höherer Stelle nicht mehr den genügenden Rückhalt. Und sie scheut sich vor der Anhängigmachung von Prozessen seitens der Kinobesitzer oder Filmverleiher.

Um einen Einblick in die sittliche Qualität der heutigen Berliner Filme zu gewinnen, muß man die Inserate der dortigen Filmzeitschriften studieren. Ich habe mir aus dem letzten Jahrgang der Zeitschrift »Der Film« ein paar Exzerpte gemacht. Da finde ich folgende Titel, die ich durch Angaben aus zwei neu erschienenen Broschüren¹⁾ ergänze: Der Sumpf. Sündiges Blut. In den Krallen der Sünde. Das Laster. Im Rausch der Sinne. Die Sünderin (eine Anklage gegen die bestehende Sittenmoral). Die weiße Sünderin. Die schöne Sünderin. Die Sünden der Väter. Der Mutter Sünde oder: Sie geht denselben Weg. Die Spur seiner Sünden. Der Mut zur Sünde. Unschuldige Sünderin. Sündige Mütter (§ 218 des Strafgesetzbuchs). Sündenlust (»Die Gosse«). Der Saal der sieben Sünden. Die Sinnlichkeit. Der Sinnesrausch. Moral und Sinnlichkeit. Das Recht der freien Liebe. Die Kupplerin. Sklaven der Sinnlichkeit. Kinder der Liebe. Verlorene Töchter. Opfer der Schmach. (Aufgreifung und Verführung junger Mädchen.) Moderne Töchter (halbe Unschuld). Prostitution²⁾. Die Tochter der Prostituierten. Das Haus des Lasters. Das Paradies der Lebewelt. In der Höhle des Lasters. Das Gift im Weibe. Opfer der Schande. Leichtsinns der Lebewelt. Die sich verkaufen. Die von der Liebe leben. Die nach Liebe dürsten. Die Launen eines Lebemannes. Ein Schritt vom Wege. Tanzendes Gift. Die Geliebte des Verbrecherkönigs. Die letzte Liebesnacht der Inge Tolmain. Die Haremsnacht. Wenn ein Weib den Weg verliert. Der Verführer. Die Verführten. Tausend und eine Frau. Die nur für Geld lieben. Wie arme schöne Mädchen fallen. Die entkleidete Braut. Zwangsliebe im Freistaat (die Sozialisierung der Frauen, der Liebe und der Ehe). Margarete, die Geschichte einer Gefallenen.

¹⁾ Keine Filmzensur? Eine Denkschrift für den Bilderbühnenbund deutscher Städte. Ausgearbeitet von Franz H. Schönhuber, Bezirksoberlehrer in München, 1919, und: Gegen das Kinounwesen. Materialsammlung zur Kinoreform, dargeboten vom Evangelischen Volksbund für Württemberg, November 1919.

²⁾ Dieser Film wird, während ich dies schreibe, in einem Tübinger Kino vorgeführt. In Karlsruhe und Freiburg ist er von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt und gegen den Hersteller Richard Ornstein genannt Oswald Strafantrag gestellt worden. Dieser Film und »Anders als die Andern« veranlaßten in der badischen Landesversammlung eine lebhaftige Aussprache.

Leidensweg der Unschuld. Die Vampyr-Venus¹⁾. Lu, die Kokotte. Kokotten im Sattel. Göttin, Dirne und Weib. Das Recht der freien Liebe (aus den verschwiegene Häusern Berlins). Fräulein Mutter (das Problem der Mutterschaft). Das Gelübde der Keuschheit. Die Hochzeitsnacht. Liebesnacht im Harem (Sittenfilm aus dem Liebesleben des Orients). Der Herr der Liebe. Warum das Weib am Manne leidet. Die Gefahren der Straße. Dein Leben für eine Nacht. Um eine Stunde Glück. Der Leibeigene (ein Kriminalproblem, »sensationell, erotisch, sadistisch«). Die Nächte des jungen Herrn. Der Mädchenhirt. Bacchanal der Schönheit (Höhepunkt: Tanz nackter Weiber. Man staunt über die lebhaft Phantasie allein bei der Wahl dieser Titel!

Manche dieser erotischen Filme sind Bearbeitungen von Romanen oder anderen Dichtungen, deren obszöner Charakter entweder allgemein bekannt ist oder aus den Titeln erschlossen werden kann. Z. B. Tagebuch einer Verlorenen (nach M. Böhme). Glanz und Elend der Kurtisanen (nach Dumas), Der König amüsiert sich (nach Viktor Hugo), Casanova, der König der Liebe (Casanovas Memoiren), Nana (nach Zola), Fräulein Julie (nach Strindberg), Halbjungfrauen (nach Prévost, Demi-vierges). Die Venus im Pelz (nach Sacher-Masoch, Darstellung des Mosochismus). Die Büchse der Pandora (nach Wedekind, mit der Darstellung eines Lustmordes). Prinz Kuckuck (nach Bierbaum). Alraune (nach H. H. Evers). Doch wird die Sache dadurch natürlich nicht besser. Diese Dichtungen sind doch wenigstens Sprachschöpfungen, die als solche vielleicht ein gewisses Interesse erregen. Wenn man aber aus ihnen nur die Schweinereien herausfischt und zur Darstellung bringt, so verzichtet man eben auf die literarische Qualität, die den unsittlichen Inhalt wenn auch nicht rechtfertigen, so doch einigermaßen erträglich machen kann.

Zuweilen wird der Inhalt, wie wir sahen, schon im Nebentitel oder in der Vorankündigung angegeben, damit das Publikum auch ja weiß, was es zu erwarten hat. So heißt es z. B. einmal: Das Gift im Weibe²⁾ (Leidenschaft, Liebe, Sinnlichkeit und Sinnengier, Leichtlebigkeit und Geldhunger werden durch die scharfe Charakteristik der Darsteller

¹⁾ In Amerika ist das verführerische Weib, das den Männern, die ihm unterliegen, das Blut aussaugt, als »Vamp« zu einer stehenden Rolle geworden.

²⁾ Eine Reklame dieses Films zeigt einen photographischen Ausschnitt aus demselben: Eine Gesellschaft von ausgelassenen Pärchen um einen mit Weinflaschen gepflasterten Tisch herum, auf dessen Mitte eine »Dame«, nur mit einem um die Hüfte geschlungenen dünnen Schleier, sonst aber mit gar nichts bekleidet, sich produziert — oder prostituiert. Vgl. Ludwig Fulda im Berliner Tageblatt vom 28. Juni 1919, Nr. 289. Kürzlich hat ein gewisser Albert di Casanova einen Film: »Fieber« angekündigt, dessen Personenverzeichnis folgende Berufe aufweist: Sittendirne, noch eine Sittendirne, Hypnotiseur und Kuppler, Kuppelmutter, Dirne, Zuhälter, Spieler. Vgl. Berl. Z. a. M. vom 10. Juli 1919.

naturgetreu gezeichnet. Das Gift? Extrakt alles Bösen im Weibe. Das Weib? Ein ewig unergründliches Rätsel. Fünf Akte, in denen sich die Überraschungen jagen, eine Darstellung, berückend, hinreißend und ergreifend, ein Film, in dem die Leidenschaften wühlen, ein Film, dem nichts Menschliches fremd ist). Ein anderer Film wird so angepriesen: Der Myrtenkranz (erster Teil: die törichte Jungfrau, zweiter Teil: die Stunde einer Nacht. Konflikt: die Keuschheit vor der Ehe). Oder: Das Mädchen und die Männer (der sittliche Fall einer reinen Mädchenseele oder aus dem Leben einer Kokotte). Zu »Göttin, Dirne und Weib« heißt es: »Die Verwandlungen der Venus sollen gezeigt, das Problem ‚Weib‘ ausgeschöpft werden. Semiramis erwählt ihn zu ihrem Gatten, um ihn dann töten zu lassen. Er wird der Geliebte der Messalina. Lucrezia und Cesare Borgia sind in blutschänderischer Liebe (als Geschwister) zueinander entbrannt. Danton wird von seinem Weibe Henriette an Robespierre verkauft.« Zur Anpreisung von »Aus eines Mannes Mädchenjahren« wird gesagt: »Erika Gläßner verkörpert den Pseudohermaphroditismus in selbstverleugnender Charakterisierungskunst. Sie stellt die unselig Behaftete in spannenden Szenen dar, als armes Menschenkind von unbestimmtem Geschlecht, Szenen, die alle Tragik der sexuellen Zwischenstufe festhalten.« Der Film »Die Siebzehnjährigen« wird so angepriesen: »Die Tragödie der menschlichen Johannistriebe. Eine gewaltige Harmonie braust durch das Werk. Sinnenberückende Lust und beinerer Tod tanzen nach ihrem Rhythmus.« Dem Film »Seine Beichte« wird folgendes Elaborat als Ankündigung vorausgeschickt: »Die Romanhandlung könnte das Motto tragen: Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde. Wie das sprüht, schwellt und aufflammt vor immer neu aufgepeitschten Süchten(!), äußersten Reizen! Betäubendes Gift, aussaugende Gier, trunkene Schönheitskultur, und über dem allem die höhnisch thronende Kälte der maßlos gesteigerten Ichsucht. Ein zitternder Gluthauch fegt durch die Schilderung.« Und dann kommt das bekannte moralische Mäntelchen: »Aber freilich auch ein empörter Warnungsruf an jene verzerrte Welt, der die Verfasserin (Jolanthe Marés) mit virtuoser Kühnheit ein grelles Spiegelbild schuf.« Von der »Pest in Florenz« heißt es: »Venus, die unbekümmert heiße Göttin der Liebe, tritt ihren Siegeszug an. Wie ein Taumel erfaßt es erst die Männer, dann die ganze Stadt. Die Liebe siegt, die Nacht unnatürlicher Entsagung sinkt in die Tiefe vor der Morgenröte . . . Er sieht ihren köstlichen Leib hüllenlos, im Bad. Nun ist er ganz verloren an späte Leidenschaft. . . . Weit offen ist der Kurtisanen Haus für alle Lust und Liebe in Florenz . . . Nun herrscht in Florenz ohne Widerstand Frau Venus. Die Priester flüchten, auch die Kirchen dienen einzig dem Kult der Liebe . . . Immer wilder

wird der Taumel in Florenz.« Das Schönste aber ist »Der Schrei nach dem Manne« (das Problem der Polygamie), dessen einer Teil überschrieben ist: »Das Problem der Ehe. Der Mann, der infolge einer Verwundung seine Mannbarkeit eingebüßt hat.«

Damit mag es genug sein. Der Ekel verschließt einem den Mund. Das alles wagt man dem deutschen Volke zu bieten, das müssen die Frauen und Töchter unserer norddeutschen Volksgenossen in den Ankündigungen der Zeitungen, auf den Plakaten, in den Kinotheatern über sich ergehen lassen, weil — es der Regierung des Volksstaates gefallen hat, die Zensur aufzuheben.

Übrigens glaube ich nicht einmal, daß alle diese Bildstreifen so unanständig sind, wie ihre Titel vermuten lassen. Wäre man verurteilt, sie alle sehen zu müssen, so würde man gewiß viele von ihnen harmlos, manche sogar langweilig finden. Das Schlimme ist nur, daß man das Publikum durch solche unanständigen Ankündigungen zu fangen sucht. Auf der anderen Seite gibt es aber viele ganz harmlose Titel, hinter denen Handlungen mit kondensierten Schweinereien stecken, so z. B.: »Der gelbe Tod«¹⁾, »Und wandern sollst du ruhelos«, »Opium«, »Anders als die Andern« (§ 175 des Strafgesetzbuchs: Vergehen der Liebe zum gleichen Geschlecht), »Keimendes Leben«, »Dida Ibsens Geschichte« (psychopathologische Studie des Sadismus).

Man darf auch nicht glauben, daß die »Dichter« dieser Filme übermäßig sinnlich veranlagte, geniale oder leichtsinnige Menschen wären, die ihre Inspirationen einer besonders leidenschaftlichen Anlage verdanken. Im Gegenteil, ich vermute, daß sie meistens »kalt wie eine Hundeschnauze« sind, jedenfalls in bezug auf sexuelle Leistungsfähigkeit unter dem Durchschnitt stehen. Sie gehen bei ihren Filmkompositionen ganz kalt und nüchtern berechnend zu Werke, etwa so wie ein routinierter Kaufmann, der ein Geschäft erst sorgfältig kalkuliert und dann seine Dispositionen trifft. Das ist eben das Gemeine an der ganzen Sache, daß es sich dabei um eine wohlberechnete Spekulation auf die Sensationslust und Sinnlichkeit der Menge handelt.

Auch die zu den Filmen gehörigen Plakate und Inseratenillustrationen sind gewöhnlich von einer bemerkenswerten Unanständigkeit. Dekolletierte Frauenzimmer, die auf den Schöben ausgelassener Lebemänner sitzen, Männer, die Frauen vergewaltigen, ein Asiate, der ein Weib erwürgt, Semiramis, die mit Hilfe zweier Sklaven ihren Geliebten

¹⁾ Erich Schlaikjer gibt in einem Artikel »Der Unzuchtfilm« (Tägl. Rundschau vom 5. Juli 1919) eine Inhaltsangabe des »gelben Todes«. Danach enthält er unter anderem drei Vergewaltigungen, mehrere Verführungen, ein Pogrom, mehrere Morde und Selbstmorde. Der »gelbe Tod« ist das künstliche Abtreiben der Frucht.

ersticht, kurz Bordellszenen und sadistische Phantasien sind etwas ganz Gewöhnliches.

Dabei ist noch nicht einmal in Anschlag gebracht, daß das gemeinsame Anschauen solcher Filme im verdunkelten Raum durch eng aneinandergedrängte Personen beiderlei Geschlechts einen ganz besonderen Beigeschmack hat. Ich habe mich oft gefragt, ob denn die völlige Verdunkelung dieser Säle technisch notwendig wäre, da doch die Bilder auch bei weniger radikaler Verdunkelung ganz gut sichtbar gemacht werden könnten. Ein Licht ist mir erst aufgegangen, als ich in Emilie Altenloh's Soziologie des Kinos die Antworten las, die junge Industriearbeiter auf die Umfrage gaben, warum sie das Kino so gern besuchten: »Weil sie da mit ihren Freundinnen im Dunkeln zusammensitzen könnten.« Dasjenige Kino ist bei ihnen das beliebteste, »wo es am dunkelsten ist.« Man kann angesichts all dieser Tatsachen wirklich das sexuelle Kinodrama in unseren industriereichen Großstädten als die Vorschule der Verführung, den Schrittmacher der Prostitution bezeichnen.

Früher haben die Kinoindustriellen zugunsten der Behandlung sexueller Stoffe im Kinodrama immer geltend gemacht, daß die Liebe auch ein bevorzugter Gegenstand der Poesie und bildenden Kunst sei. Auch in Romanen und Theaterstücken würden oft erotische Stoffe in ziemlich freier Weise behandelt, und die Nuditäten in Malerei und Plastik seien schließlich auch nicht besser als die anzüglichen Szenen unserer dramatischen Filme. Was dem Buch und der Wortbühne, dem Gemälde und der Statue recht sei, das sei auch dem Film billig. Man handle unlogisch, wenn man das eine gestatte und das andere verbiete. Kritiker von strenger Moral haben darauf wohl erwidert, das sei ganz richtig. Aber diese sexuellen Stoffe der anderen Künste seien eben auch verwerflich. Gerhard Hauptmann's Vor Sonnenaufgang, Wedekinds Büchse der Pandora, Offenbach's Schöne Helena, viele französische Ehebruchskomödien, Correggios Io, Manets Olympia usw. seien eben auch unsittliche Kunstwerke, die als solche nicht gebilligt werden könnten.

Damit kommt man aber nicht durch. Gewiß, ein literarisch oder künstlerisch wertloses Produkt, das außerdem einen unanständigen Inhalt hat, ist ebenso verwerflich wie ein sexuelles Kinodrama. Aber wo soll man in der eigentlichen Kunst die Grenze zwischen wertvoll und wertlos ziehen? Die Liebe und der nackte menschliche Körper sind nun einmal von jeher Hauptgegenstände der Poesie und bildenden Kunst gewesen. Auch Shakespeare, Goethe und Richard Wagner, auch Giorgione und Tizian haben Werke geschaffen, die sinnlich reizen und an denen zartbesaitete Gemüter Anstoß nehmen können. Deshalb wird niemand im Ernst fordern, daß der wahren Kunst in dieser Be-

ziehung ein Zwang auferlegt werde. Besteht doch ihre biologische Funktion zum Teil gewiß darin, daß sie das lückenhafte Gefühlsleben der Menschen durch das Spiel der Phantasie ergänzt. Dazu gehört auch die Sinnlichkeit. Wo sie sich nicht in normaler Weise ausleben kann, wird sie durch die Illusion in feiner und dezenter Form lebendig erhalten. Eine solche Ergänzung unseres Gefühlslebens durch die freiwillige Erzeugung von Surrogatgefühlen im künstlerischen Phantasiespiel brauchen wir, damit unser zeitweise brachliegendes Gefühlsleben nicht völlig verdorrt und vertrocknet. Zu diesem Zweck schafft sich der Mensch instinktiv die Kunst. Sie bietet ihm Anschauungen dar, die ihn anregen, solche Surrogatgefühle zu erleben. Dadurch hebt er die Einseitigkeit und Lückenhaftigkeit seines Daseins wieder auf¹⁾.

Das muß aber auch wirklich in dezenter Weise geschehen. Denn es kommt darauf an, dem Kunstwerk den illusionären Charakter zu wahren. Die sinnliche Aufregung der beiden Geschlechter im verdunkelten Kino kann nicht als geeignetes Mittel dazu anerkannt werden. Eine gewisse Grenze zwischen Kunst und Bordell wird man ziehen müssen. Die Kunst darf sinnlich sein, solange sie Kunst bleibt. Ihre Sinnlichkeit ist unberechtigt von dem Augenblick an, wo sie aufhört, es zu sein. Will man einmal die Scheidung praktisch durchführen, so fällt das sexuelle Kinodrama nicht auf die Kunst-, sondern auf die Bordellseite. Es ist eine richtige Vorschule des Lasters.

Im folgenden Kapitel werde ich nachweisen, worin das Unkünstlerische des Kinodramas besteht. Wir werden sehen, daß es vor allem das Fehlen des Wortes ist, was ihm den rohen und unkünstlerischen Charakter gibt, den wir alle an ihm kennen. Das Wort spielt in der Poesie nicht nur die Rolle eines akustischen Reizes, der uns durch seinen Wohlklang von dem Grausigen, Häßlichen oder Anstößigen des Inhalts ablenkt, sondern es ist auch Träger und Mittel einer feineren psychologischen Motivierung, durch welche die dargestellte Sinnlichkeit oder Sünde in unseren Augen erst verständlich und glaubhaft wird. Und auf die Glaubwürdigkeit kommt es ja in der Kunst vor allem an.

Wenn ein Dichter irgend eine Sünde, sagen wir die Verführung eines jungen Mädchens oder einen Ehebruch schildert, so hat er sein Augenmerk vor allem darauf gerichtet, sie psychologisch zu motivieren. Er zeigt uns, wie sie sich allmählich, aus kleinen Anfängen heraus im Menschen entwickelt hat. Schon in der Vererbung kann der Keim zu ihr liegen. Es ist nicht naturwissenschaftliche Gelehrsamkeit und auch

¹⁾ Diese Theorie, die ich als »Ergänzungstheorie« bezeichne, ist zuerst in meinem *Wesen der Kunst*, 2. Aufl., 1907, begründet worden.

nicht ethische Laxheit, was den Dichter zur Vererbungstheorie führt. Die Vererbung ist für ihn lediglich ein willkommenes Mittel, die Entstehung der Sünde glaubhaft zu machen. Dazu kommt die Erziehung und das Milieu. In dieser Elternhause, in dieser Umgebung mußte dieser Mensch so werden, wie er geworden ist. Er soll dadurch nicht entschuldigt, nicht entlastet werden. Nein, der Dichter will nur seine fehlerhafte Entwicklung glaubwürdig machen. Wir sollen das Gefühl haben: So mußte es kommen. Mit einer ehernen, fast unheimlichen Folgerichtigkeit entwickeln sich die Dinge. Die Sünde wächst in seinem Innern und schließlich überwältigt sie ihn, so daß er, wo sich die Gelegenheit bietet, ihrem Drang nicht widerstehen kann.

Der Dichter will durch alle diese Mittel — Vererbung, Erziehung, Verkehr, Gelegenheit — nichts anderes als dem Leser die Überzeugung beibringen, daß die Sünde unter diesen Umständen notwendig war, daß sie zwar nicht zu entschuldigen, aber doch zu verstehen ist, daß sie, so wie die Dinge einmal liegen, notwendig erfolgen mußte. Die Moral seiner Schilderung ist durchaus nicht die, daß der Mensch überhaupt sündigen darf oder muß, sondern lediglich die, daß dieser Mensch unter diesen Umständen sündigen mußte. Die Frage, ob die Sünde, die er begangen hat, mehr oder weniger schlimm, mehr oder weniger groß war, ist dabei ganz gleichgültig. Die Schönheit des Kunstwerks beruht ja nicht auf dem Inhalt, sondern lediglich auf der überzeugenden Kraft der Darstellung. Die Ereignisse und psychologischen Entwicklungen müssen sich glaubwürdig abspielen, wahr und überzeugend sein, wenn sie uns packen sollen. Alles andere ist Nebensache. Der Leser oder Zuschauer muß an die vom Dichter gegebene Lösung glauben, sich derart in sie einleben, daß er sich gar keine andere denken kann.

Das alles gilt aber nur von der wirklichen Kunst, z. B. der des Wortes. Roman, Tragödie und Wortbühne haben die Mittel zur Verfügung, um die Sünde in dieser Weise glaubhaft und verständlich zu machen. Dem Kino dagegen sind sie versagt. Denn ihm steht das Wort und mit ihm auch der Gedanke, soweit er nur durch dasselbe ausgedrückt werden kann, nicht zur Verfügung. In ihm erscheint deshalb die Sünde nicht als das Ergebnis einer psychologisch motivierten Entwicklung, die man durchschauen und nacherleben kann, sondern als etwas rein Äußerliches, gewissermaßen als ein äußerlicher Bewegungsvorgang. Wir sehen wohl, daß da eine Sünde begangen wird, aber wir wissen nicht, wie es dazu gekommen ist. Außerdem wirkt die Darstellung rein stofflich, da die künstlerische Formulierung fehlt. Zu dieser gehört auch die Schönheit der Sprache, die beim Kino wegfällt. Darauf, und darauf allein beruht es, daß die

Sünde im Kino den feinfühligen Zuschauer so sehr verletzt und abstößt.

Damit hängt ein Weiteres zusammen, nämlich daß sexuelle Verfehlungen im Kino so leicht den Charakter eines leichtsinnigen und gewissenlosen Tuns annehmen. Und da die Sünde den Hauptinhalt dieser Dramen bildet, da in ihnen eigentlich fortwährend gesündigt wird, erscheint sie besonders demjenigen Zuschauer, der zu den Gewohnheitsbesuchern des Kinos gehört, nicht als etwas Besonderes und Seltenes, das nur dieses eine Mal sich ereignet, sondern als etwas Gewöhnliches und Häufiges, worüber man sich gar nicht mehr aufzuregen braucht. Infolgedessen faßt besonders der jugendliche und unerfahrene Zuschauer den unerlaubten Geschlechtsverkehr gar nicht als eine individuell bedingte Ausnahme auf, als etwas Einmaliges, das infolge bestimmter Verhältnisse gerade diesen einen Menschen ergriffen und überwältigt hat, sondern als die Regel, als etwas gewissermaßen Selbstverständliches, was eigentlich fortwährend vorkommt, worüber sich eigentlich niemand mehr wundert. So sieht es in der Welt aus, so machen es die Menschen, so steht es mit der ehelichen Treue, mit dem Gebot der Keuschheit vor der Ehe, mit der Ehrfurcht vor der Ehre der Frauen und Mädchen. Das sagt sich der jugendliche Kinobesucher bei diesen fortwährenden Wiederholungen derselben sexuellen Motive, und darin liegt die ungeheure Gefahr dieser Filme.

Mit der künstlerisch geschilderten Sünde ist es etwas ganz anderes. Sie hat immer einen individuellen Charakter, wie denn überhaupt jeder künstlerisch geschilderte Inhalt nur einmal da ist. Die Sünde im Kino hat etwas Typisches, Allgemeingültiges, die Sünde in der Kunst etwas Individuelles, Persönliches, was für andere keine normative Gültigkeit hat. Leider hat unsere Ästhetik das nicht immer klar erkannt und durch ihre Behauptung, die Kunst stelle »typische« Fälle dar, sehr zu dem Irrtum beigetragen, daß Kino und Kunst auch in dieser Beziehung zusammengingen. Der großen Masse der Kinobesucher ist natürlich nichts willkommener als eine Schilderung, bei der sexuelle Vergehen als etwas Selbstverständliches und Gewöhnliches erscheinen, wovon vernünftige Menschen nicht viel Aufhebens machen. Sie entnimmt daraus die Lehre: Gehet hin und tuet desgleichen.

Diese Wirkung tritt um so sicherer ein, als die im Kino vorgeführten Szenen wegen der großen Anschaulichkeit und Suggestivkraft dieser Darstellungsweise wie Natur erscheinen. Bei der Anschauung eines wirklichen Kunstwerkes vergißt man keinen Augenblick, daß das Angesehene nur ein Scheinbild ist. Es tritt uns entgegen als die Nachahmung einer Wirklichkeit, die sich ähnlich abspielen könnte und auch wohl schon abgespielt hat. Abgesehen von allem

anderen wird man ja schon durch die Kunstform, den Stil fortwährend an die Freiwilligkeit der Täuschung erinnert, der man sich hingibt. Beim Kinodrama dagegen, wo die Kunstform gleich Null ist, wo außerdem die Verdunkelung des Saales die Suggestion erregbarer Zuschauer bis zur wirklichen Täuschung steigert, fallen die Hemmungen fort, die das Perfektwerden der Täuschung unmöglich machen. Die Folge davon ist, daß ein unanständiger Inhalt hier wie unsittliche und anstößige Wirklichkeit aufgefaßt wird.

Im wirklichen Leben aber wollen wir keine anstößigen Dinge sehen. Wenigstens soweit wir selbst anständig sind. Wer sie sehen will, zeigt eben damit, daß er nicht innerlich rein ist. Und dem muß durch polizeiliche Maßregeln entgegengearbeitet werden. Deshalb dürfen die Menschen nicht nackt auf der Straße herumlaufen und keine anstößigen Handlungen vor unseren Augen begehen. Wir danken es der Polizei, daß sie uns vor solchen Eindrücken bewahrt. Läßt sich einmal jemand so etwas zuschulden kommen, so bezeichnen wir das als »groben Unfug«. Dieser aber unterliegt der gesetzlichen Strafe. Ein Film also, der solche Dinge enthält, fällt eben seiner Natürlichkeit wegen unter den Begriff des groben Unfugs. Daraus ergibt sich, daß alle sexuellen Filme verboten werden müssen.

Zu welchen Zwecken die sexuellen Filme in den Kreisen abgebrühter Junggesellen zuweilen benutzt werden, und welcher Art die Erzeugnisse sind, die sogar in dieser Branche das Licht der Öffentlichkeit scheuen, ergibt sich aus folgendem Briefe, der kürzlich im »Film« publiziert worden ist. Er wurde von einem Deutschen, der bis zu Beginn des Krieges in London lebte, an eine Berliner Filmgesellschaft gerichtet:

»Haben Sie Interesse an einem Film, der in London in Klubs und geschlossenen Gesellschaften vorgeführt wurde und dem Unternehmer 153000 Mark einbrachte? Ich habe zu Anfang des Krieges London verlassen und jetzt eine passende deutsche Partnerin gefunden und kann somit dieselben Aufnahmen machen lassen. Es handelt sich um einen kurzen Film freier Darstellung, der in London unter dem Titel »Der Backfisch« eine geheime Sensation erregte. Ich will in Berlin einen Klub auf gleicher Basis starten (!). Dazu brauche ich die entsprechenden Klubräume mit Lichtbildbühne und dann die Filmgesellschaft, die den entsprechenden Film herstellt. Die Darstellung mache ich selbst mit meiner Partnerin. Die Sache ist als geheimes Geschäft aufzufassen und kann in Berlin ebenso wenig wie in London mit dem Strafgesetz kollidieren. Weiter kommt in Frage die Gründung mehrerer Nachtclubs mit Filmaufführungen.«

Das Angebot wurde natürlich abgelehnt. Aber es war im Grunde nur eine Folgeerscheinung der ganzen Entwicklung. Der geplante Film sollte offenbar die Verführung eines unschuldigen Mädchens darstellen, und zwar so, daß nicht vor dem entscheidenden Augenblick halt gemacht wurde. An so etwas ergötzte sich nachts in geheimen Klubs die Jeunesse dorée Londons. Das war für sie dasselbe wie für die halbwüchsigen Fabrikarbeiter das Zusammensitzen mit der Liebsten im verdunkelten Raum und im Anblick eines anzüglichen Kinodramas. Man wird sich dies zur Charakteristik der Moral unserer Feinde vor dem Kriege zu merken haben.

Daß übrigens auch in Deutschland derartige Dinge vorkommen, ergibt sich aus einem Inserat, das ich neulich fand: »Pikante Filmstücke zu kaufen gesucht«, sowie aus einem Bericht des Vorwärts über eine Rede, die der württembergische Minister des Innern, Heymann, nach dem Staatsanzeiger vom 20. Februar 1920, Nr. 42 in der württembergischen Landesversammlung gehalten hat. Er erwähnt da die Vorführungen, die vor dem Ausschuß der Nationalversammlung in Berlin stattgefunden haben, um die Unterlagen für die praktische Beurteilung der Vorlage zu geben. Es heißt u. a.: »Um es offen zu sagen, es war erschreckend, zu sehen, welche Unmenge Schmutz in solch einem Bildstreifen zusammengetragen werden kann. Der Gedanke, daß ein Teil dieser ekelerregenden Machwerke unreifen oder in der Entwicklung begriffenen Menschenkindern vorgeführt worden ist, ließ manchmal vor Scham das Blut zum Kopfe steigen. Eine schlimmere Vergiftung des Gemütes, als sie durch derartige Bilder erzeugt wird, ist schlechterdings nicht auszudenken... Die schlimmsten Filme sind aber jene, die niemals der Zensur vorgelegt werden. Sie sind derart, daß die Beamten des Polizeipräsidiums sich schämten, einen dieser Filme in Gegenwart der weiblichen Abgeordneten vorzuführen. Nur die männlichen Mitglieder des Ausschusses mußten es über sich ergehen lassen, einen derartigen Film mitanzusehen. In welcher Sittenverwilderung müssen sich die Menschen befinden, die sich zu solchen Schaustellungen hergeben! Und in welchen schmutzigen Tiefen müssen sich jene bewegen, welche diese Szenen aufnehmen und hierbei als Regisseure mitwirken?« Und nun kommt die sozialistische Nutzenanwendung des Vorwärts: »Wer waren die Feinschmecker, denen diese Kost zum Nachtmahl vorgesetzt wurde? Dies waren nicht die Leute aus Berlin N und O, dies waren und sind die Besucher der Spielsalons und Klubs aus Berlin WW, aus der Gegend des Kurfürstendamms. Dort fahnden die Polizeibeamten nach diesen Dingen, holen die Filme während der Sitzung aus dem Vorführungsapparat heraus zur allgemeinen Empörung der Anwesenden.«

Darauf sei nur geantwortet, daß die »Leute aus Berlin N und O«, wenn sie in der Gegend des Kurfürstendamms wohnten und Mitglieder reicher Junggesellenklubs wären, sich wahrscheinlich dieselben Filme würden vorführen lassen. So begnügen sie sich mit den unanständigen Dramen in den verdunkelten öffentlichen Kinos.

Noch muß ich auf eine neuere Entwicklung des sexuellen Films eingehen, die besonders in Deutschland stattgefunden hat, und durch die der Unwille weiter Kreise ganz besonders hervorgerufen worden ist. Das sind die sogenannten »Aufklärungsfilme«. Als die Entüstung des Publikums über den unanständigen Inhalt der erotischen Bildstreifen ihren Höhepunkt erreicht hatte, verfielen die Filmfabrikanten auf den genialen Gedanken, die Wissenschaft zur Unterstützung ihrer unsauberen Machenschaften herbeizuziehen. Ein Aufklärungsfilm ist bekanntlich ein Film, dessen Unanständigkeiten unter dem Vorwand der Abschreckung und Warnung verzapft werden. Die »Dichter« dieser Aufklärungsfilme verfolgen angeblich den moralischen Zweck, jugendliche Personen vor den sexuellen Gefahren zu warnen, die ihnen beim Eintritt ins Leben drohen. Dieser Zweck wurde früher durch Mahnungen der Eltern oder des Pfarrers, später wohl auch durch ärztliche Belehrung erreicht. An die Stelle der vorsichtigen und dezenten Worte, die oft nur dazu bestimmt waren, erst später verstanden zu werden, traten nun deutlichere Mahnungen. Mit bemerkenswerter Sachlichkeit trat der Arzt vor die Klasse hin und sagte alles so, wie es wirklich war. Ob dadurch viel gebessert wurde, weiß ich nicht. Die Schüler wurden da wohl auf manches aufmerksam gemacht, was sie bis dahin überhaupt nicht kannten, und man hat den Eindruck, daß die gute Kinderstube und die Mahnungen der Mutter mehr ausgerichtet hätten. Aber freilich, es hatte ja nicht jedes Kind eine gute Kinderstube und eine gute Mutter.

Ein neues Mittel der Aufklärung waren dann die sexuell-pädagogischen Romane. Hellmut Haringa von Poppert hat wohl manches Gute gestiftet. Ich weiß aber, daß die Absichtlichkeit der Belehrung viele junge Leute unangenehm berührt und der geringe Kunstwert, der sich unter der Tendenz verbirgt, manche abgestoßen und zum Widerspruch gereizt hat. Man merkte die Absicht und man wurde verstimmt.

Auch das genügte also nicht. Die Sache mußte noch deutlicher gemacht werden. Man mußte den jungen Leuten die Sünde selbst und ihre Folgen mit krassem Realismus vor Augen führen. Dazu war der Film das richtige Mittel. Natürlich wurde da nicht das geringste verschleiert. Man nannte alles beim richtigen Namen und auch die Folgen des Fehltritts wurden im bewegten Bilde gezeigt. Aber nur ein ästhetischer Dummkopf oder ein ethischer Lump kann behaupten, daß die

dick aufgetragene Moral dieser Geschichten einen unanständigen Film zu einem anständigen machen könne. Wiederum mögen alteingewurzelte ästhetische Irrtümer zur Förderung dieser Tendenz beigetragen haben. War es doch früher eine verbreitete ästhetische Theorie, daß die Sünde nur dann in der Kunst dargestellt werden dürfe, wenn sie auch im Kunstwerk ihre Strafe empfinde. Es komme deshalb nur darauf an, daß die Tugend belohnt und das Laster bestraft werde, dann könne man auch den unanständigsten und grausigsten Inhalt verkraften. Daß im Leben die Tugend keineswegs immer belohnt und das Laster keineswegs immer bestraft wird, kümmerte diese älteren Ästhetiker nicht. Daß auch in der klassischen Poesie — eben aus diesem Grunde — beides durchaus nicht immer der Fall ist, machte ihnen keine Kopfschmerzen. Jetzt glaubten sie eine Erklärung für das ihnen unverständliche Problem gefunden zu haben, daß die Kunst überhaupt Sünde darstellt, wo diese doch etwas Verwerfliches und außerdem noch Abstoßendes ist. Man war eben damals noch nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen, daß die Schönheit des Kunstwerks nicht auf der Annehmlichkeit des Inhalts, sondern — von anderem abgesehen — auf der Glaubwürdigkeit der Darstellung beruht.

Deshalb legen auch heute noch die Filmfabrikanten immer besonderen Wert auf die Tatsache, daß ihre sexuellen und kriminellen Filme einen moralischen Schluß haben. Natürlich kommt es ihnen nicht im geringsten auf diesen an. Er ist nur das moralische Mäntelchen, das der krassen und verführerischen Schilderung der Sünde umgehängt wird. Nach diesem Schema wurden nun die Aufklärungsfilme komponiert. Zunächst rief man die Wissenschaft herbei, um die gesundheitliche Schädigung junger Menschen durch sexuelle Verfehlungen möglichst der Wirklichkeit entsprechend zu schildern. Dabei wurde natürlich nach Noten gesündigt. Wahre Orgien von Sinnenlust spielten sich vor den Augen der Zuschauer ab. Aber was tat's? Sie sollten ja dadurch nur gewarnt werden. Denn nachher kam das Schicksal und brachte dem Sünder die verdiente Strafe. Das hatte er davon! Hätte er nicht gesündigt, so wäre er von diesem Unglück verschont geblieben. Und so wurden diese Aufklärungsfilme als Warnungstafeln vor dem Garten der Sünde aufgepflanzt: Seht nur einmal, wie verführerisch es hier zugeht! Aber laßt euch ja nicht beikommen, hier einzutreten. Sonst seid ihr verloren.

So haben wir vor einigen Jahren einen Film erlebt, der zuerst, wenn ich mich recht erinnere, unter dem Titel »Die weiße Sklavin« herauskam, später aber mit verschiedenen Varianten und unter anderen Titeln oder Nebentiteln (»Der Weg, der zur Verdammnis führt«, oder »Verkaufte Seelen«, oder »Hyänen der Lust«) auf den Markt geworfen

wurde. In ihm war der internationale Mädchenhandel geschildert. Mütter und Töchter sollten vor dessen Agenten gewarnt werden, indem man ihnen zeigte, was ein Mädchen, das in ihre Krallen fällt, zu erwarten hat. Natürlich war das in unseren deutschen Kleinstädten ein dringendes Bedürfnis, denn da sind ja die Mädchenhändler Stammgäste in den Hotels und verkehren in allen Bürgerfamilien! So wurde denn geschildert, wie solche Mädchen in die Hände dieser Halunken und ihrer weiblichen Helfershelfer geraten. Wie sie unter Anwendung verbrecherischer Mittel wie Narkose oder Hypnose überwältigt und verschleppt werden. Wie man sie unter allerlei Vorwänden in unsolide Familien oder feinere Bordelle bringt, dort mit Lebemännern schlimmster Sorte zusammenführt, die ihnen ihre Ehre rauben. Von Stufe zu Stufe sinken diese unglücklichen Wesen herab, bis sie schließlich entweder ganz der Prostitution verfallen oder — und das ist besonders schön und rührend — im letzten Augenblick von einem edlen früheren Liebhaber gerettet und glücklich gemacht werden.

Solche Filme sind in zahlreichen kleinen Provinzstädten Deutschlands aufgeführt worden. Ich glaube nicht, daß in einer von ihnen jemals ein Mädchenhändler sein Wesen getrieben hat, daß in einer von ihnen jemals eine Mutter oder eine Tochter Gefahr gelaufen ist, in die Schlingen solcher Leute zu fallen. Der ganze Aufklärer war also der reine Humbug, lediglich ein Vorwand, um eine möglichst umständliche und verführerische Schilderung des Lebens und Treibens in den Freudenhäusern der europäischen, ägyptischen und amerikanischen Großstädte zu geben. Viele junge Mädchen haben durch diesen Film wohl zuerst erfahren, was es für Sünden in der Welt gibt, und mehr als ein junger Mann hat erst durch ihn Kenntnis von Stätten der Sündenlust bekommen, die ihm vorher ganz unbekannt waren. Der Schade, der dadurch angerichtet worden ist, dürfte unberechenbar sein. Der Nutzen war gleich Null, wenn man bedenkt, daß ein junges Mädchen durch eine anständige Familienerziehung viel sicherer vor all diesen Gefahren, wo sie etwa vorhanden sein sollten, bewahrt bleibt. Einige dieser Filme sind nichts als Zusammenstellungen von Bordellszenen schlimmster Art. Ich erinnere mich nur eines lichterstrahlenden Saales voll nackter weiblicher Leiber, die Bauchtänze mit wollüstigen Bewegungen ausführen.

Der erste dieser Filme ist unter dem Protektorat des Komitees zur Bekämpfung des internationalen Mädchenhandels herausgekommen. Es ist sehr zu bedauern, daß eine so achtbare Organisation, die eine gute Tendenz verfolgt, sich zur Unterstützung derartiger unsauberer Machenschaften hergibt. Aber man hat die Absicht wohl nicht gleich erkannt. Wir wissen ja auch, wie es gemacht wird, wenn man den

Leuten Sand in die Augen streuen will. Ein Vertreter der Filmgesellschaft, die beschlossen hat, einen solchen Film herauszugeben, besucht den Vorsitzenden des betreffenden Komitees, redet ihm des langen und breiten von der verdienstlichen Tendenz desselben vor, bekennt sich persönlich zu der Überzeugung, daß da etwas getan werden müsse, erklärt seine Absicht, sich zu beteiligen, und bringt nun scheinbar ganz unbefangen zur Sprache, was etwa geschehen könnte, um diese Zwecke zu fördern. Ein Wort gibt das andere. Man kommt, ganz von ungefähr, auf den Kinematographen zu sprechen. Da heißt es dann: Halt, das wäre so ein Mittel, die Kenntnis dieser Gefahren zu verbreiten. Der Agent erbieter sich, einen Film über den Mädchenhandel zu entwerfen, skizziert dem Präsidenten vielleicht schon die Handlung in ihren Grundzügen, bittet ihn um das nötige Material, das heißt die Protokolle über die Schicksale solcher Mädchen. Sie werden ihm arglos zur Verfügung gestellt und nun beginnt die »dichterische« Arbeit. Dabei wird natürlich auch der Titel des Films verabredet und bestimmt, daß er im Auftrag oder mindestens unter dem Protektorat des Komitees in den Handel gebracht werden soll. Für die Filmgesellschaft bedeutet das ein Kapital von — sagen wir einmal — 50—100 000 Mark, für das Komitee ergibt sich daraus — eine Minderung seines Ansehens, die sich schwer in Zahlen ausdrücken läßt. Etwas größere Vorsicht wäre hier für die Zukunft dringend geboten.

Im Jahre 1917 erschien unter Mitwirkung der Deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten der Aufklärungsfilm »Es werde Licht!« Er gilt als einer der besten und ist selbst von solchen, die die sexuellen Filme grundsätzlich mißbilligen, für verdienstlich erklärt worden. Ich habe ihn nicht selbst gesehen und gebe deshalb seinen Inhalt nach der kinematographischen Wochenschau der Stettiner Urania, die kein Bedenken getragen hat, ihn vorzuführen. Es handelt sich um einen Syphilis-Film. Er ist bestimmt, junge Männer vor der venerischen Ansteckung und vor allem vor der leichtsinnigen Verbreitung der Krankheit zu warnen. Die Erinnerung an einen verstorbenen Syphilisspezialisten, Dr. Mauthner, der das Publikum zuerst über die Gefahren der Lustseuche aufgeklärt und durch seine Kunst Tausende von ihren Folgen geheilt hat, wird von Studenten und Studentinnen der Medizin unter Beisein seines Enkels, Dr. Erich Mauthner, gefeiert. Nur einer aus der Gesellschaft schließt sich von der allgemeinen Begeisterung aus, Wolfgang Sandow. Er stimmt nicht mit Mauthners Auffassung überein, daß die Krankheit ein Unglück sei. Sie ist in seinen Augen vielmehr eine Schande. Als moralischer Asket ist er den Versuchungen immer aus dem Wege gegangen. Für ihn gibt es keine Entschuldigung, wenn

ein junger Mann sich vor der Ehe vergißt und dabei ansteckt. Mauthner junior, der ihm als Vertreter der anderen Ansicht gegenübersteht, macht die Entdeckung, daß der junge Fabrikant Ernst Hartwig, der Verlobte der Schwester Sandows, von der Krankheit angesteckt ist. Er verbietet ihm, in absehbarer Zeit zu heiraten. Hartwig tut es dennoch und schlägt die Gefahr, seine Braut in der Ehe unglücklich zu machen, in den Wind. Aber noch in letzter Stunde, beim Hochzeitsmahl, redet ihm Dr. Mauthner ins Gewissen. Er überzeugt ihn davon, daß er schon mit Rücksicht auf seine junge Frau die Ehe nicht vollziehen dürfe. In heller Verzweiflung erschießt sich der junge Ehemann, ehe das Furchtbare geschieht. Nun bricht auch über Sandow das Unglück herein. Der keusche Junggeselle unterliegt der Versuchung. Er macht die Bekanntschaft einer unsoliden Person, der Baronin von Coßmann, Lili Jensen. Sie führt im geheimen ein zügelloses Leben, dessen Zeugen wir bei ihren nächtlichen Orgien sind. Bald kommt sie ebenfalls als Patientin zu Dr. Mauthner. Er empfiehlt ihr größte Vorsicht, schon ein Kuß könne die Übertragung der Krankheit herbeiführen. In einem Augenblick der Leidenschaft raubt sich Sandow diesen Kuß, den sie ihm vergeblich zu verweigern sucht. Zu der Gewißheit, daß er angesteckt ist, kommt er durch Untersuchung seines eigenen Blutes. Da bricht sein ganzes moralisches Gebäude zusammen. Er greift zur Giftphiole, die ihm Erlösung von einem verpfuschten Leben bringen soll.

Und nun kommt der Höhepunkt, auf den der »Dichter« offenbar sehr stolz gewesen ist, ein sentimentaler Kitsch schlimmster Art, bestimmt für ästhetische Trottel und hysterische Weiber. Mit der Absicht, Abschied vom Leben zu nehmen, tritt Sandow ans Fenster — ein zweiter Faust. Sein Blick fällt auf eine kleine Kirche gegenüber. In hellen Scharen strömen die Gemeindeglieder zur Morgenandacht. Machtvoll erklingt das Geläute der Glocken. Die Wolken teilen sich, die Sonne bricht durch. Ein heller Strahl fällt durch das Fenster ins Gemach. Und diese goldene Morgensonne weckt in dem Verzweifelten neue Triebe (!) und neue Kräfte, neuen Mut und neue Energie. Er beschließt, sein Leben fortan der guten Sache zu widmen. Hoffnungsvoll breitet er der Sonne die Arme entgegen, und wie eine Bitte, wie einen Triumph ruft er hinaus in den sich vollendenden Tag: »Es werde Licht!« Er geht dann zu Dr. Mauthner und gibt mit den Worten: »Auch ich!« seine ganze Theorie der Moral und Enthaltensamkeit auf. Mauthner heilt ihn, wenn auch erst nach Jahren. Und nun stellt er sein neues Leben in den Dienst der guten Sache. Aufklärend zieht er von Ort zu Ort, um dem Volke die Augen zu öffnen: »Die Krankheit zu bekommen ist ein Unglück, sie aber weiter zu verbreiten ist ein Verbrechen. Auch ich war krank, ich schäme mich nicht, es

zu bekennen. Aber das Vertrauen zur Wissenschaft hat den furchtbaren inneren Feind besiegt.«

Diese Inhaltsangabe stammt von einem, der diesen Film für sehr moralisch hält. Als ich sie las, schlug ich mich an den Kopf und frug mich wie so oft, ob ich verrückt geworden sei oder die anderen. Ich mußte zwar zugeben, daß die Verbreitung der Krankheit durch weiteres Sündigen in der Tat ein Verbrechen ist. Aber es schien mir doch, als ob im übrigen nicht alles so ganz richtig mit der Moral dieser Herren wäre. Ich versuchte dann, mich in den Standpunkt eines sexuellen Spezialisten von der Art des Dr. Mauthner zu versetzen, und fand, daß seine Moral die folgende ist:

Erstens: Man sei vorsichtig und küsse keine fremde Frau, von der man nicht weiß, ob sie venerisch ist. Jedenfalls vermeide man alles weitere. Denn es könnte schaden.

Zweitens: Hat man aber das Pech, sich anzustecken, so sei man fürder enthaltsam und übertrage die Krankheit nicht auf andere.

Drittens: Jedenfalls versäume man aber nicht, zum Spezialarzt zu gehen. Der wird die Sache schon heilen, wenn es auch lange dauert.

Eine andere Moral habe ich in der geschilderten Handlung nicht entdecken können. Sie steht der ursprünglichen Moral des noch unschuldigen Sandow gegenüber, die wohl die aller anständigen Menschen ist: Man erhalte sich vor der Ehe rein. Sandow gibt diese Moral auf. Warum, habe ich vergeblich zu ergründen versucht. Wahrscheinlich weil er sich angesteckt hat. Man sollte denken, das müsse ihn gerade in seinen Grundsätzen bestärken. Aber nein, Herr Dr. Mauthner, Pardon, der Spezialarzt, der den Film erfunden hat, weiß es besser: Die Bekehrung, die mit bengalischer Beleuchtung und Glockengeläute inszeniert wird, besteht in der Erkenntnis; daß man, wenn man einmal angesteckt ist, nicht weitersündigen darf. Und die erhabenen Worte: »Es werde Licht!« bedeuten nur, daß die Welt über die Gefahr der Ansteckung aufgeklärt werden muß. Man kann sich die Wirkung dieser Art von Aufklärung ungefähr denken¹⁾.

Natürlich ist der Film nicht um dieses Zweckes willen, sondern aus einem ganz anderen Grunde erfunden worden. Er sollte dem Filmregisseur Gelegenheit geben, die nächtlichen Orgien Lillis möglichst verführerisch zu schildern. So hat der »Dichter« also mehrere Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Erstens er hat auf-

¹⁾ Nach einem Bericht Dr. Schweisheimers in der Deutschen medizinischen Wochenschrift von 1919 sollen sich zur Zeit der Vorführung des Films die Behandlungsstätten für Geschlechtskrankheiten mit Gewarnten und Aufgeklärten gefüllt haben. Vgl. auch »Die Bedeutung des Films für soziale Hygiene und Medizin« von Dr. med. W. Schweisheimer, 1920.

geklärt und vor der Ansteckung gewarnt. Zweitens er hat doppelt aufgeklärt, indem er auch vor dem Weitergeben der Ansteckung gewarnt hat. Drittens er hat die jugendlichen Zuschauer mit sinnlichen Vorstellungen gekitzelt und sie dadurch zur Sünde verführt. Viertens er hat für die Syphilisspezialisten als die einzigen Retter in der Not Reklame gemacht. Denn sie hätten ja nichts zu tun, wenn die Jugend nicht sündigte. Fünftens — last not least — er hat einen gangbaren Film geschaffen, der ihm viel Geld eingebracht hat — und das war die Hauptsache. Das deutsche Volk aber ist zu bedauern, das dumm genug ist, sich so etwas als moralisch aufreden und mit Morgensonne, Glockengeläute und Kirchengang vorsetzen zu lassen.

Zwei neue Aufklärungsfilme »Opium« und »Prostitution« hat Schönhuber in der oben S. 20 Anm. 1 zitierten Broschüre geschildert. Sie sind nach ihm »technisch minderwertige Machwerke von ausgesucht schamloser Spekulation auf die Sinnengier junger und alter Hysteriker mit sexualpathologischem Einschlag«. Natürlich war es ein dringendes Bedürfnis, die deutsche Jugend vor dem Opiumgenuß zu warnen, denn sie trinkt ja bekanntlich abends in den Bierhäusern und Schnapsbuden Opium. In Wirklichkeit wird der ganze Opiumschwindel nur zu dem Zweck inszeniert, die Opiumträume der Berauschten zeigen zu können. Natürlich spielen in ihnen nackte Frauenleiber die Hauptrolle. Dreimal muß der arme Opiumprofessor den Weg in diese Lasterhöhle finden, damit der Kinoregisseur in klug berechneter Steigerung dreimal diese nackten Dirnen mit ihren geilen und verführerischen Bewegungen auf der Bildfläche erscheinen lassen kann.

»Und da saßen vor mir,« schreibt Schönhuber, »Lausefratzen beiderlei Geschlechts von 15, 16 Jahren und glühten bis in die Ohren hinein. Ja noch mehr, der Film durchwanderte nach und nach sämtliche Vorstadtkinos Münchens, und dort, wo die Preise niedriger und die Aufsicht laxer ist, besahen sich 10- und 11jährige Kinder diesen Film!« (!). In Tübingen ist er vor etwa einem halben Jahre aufgeführt worden. Die Plakatphotographien waren technische Meisterwerke. Was für eine Arbeit war in eine so kulturwidrige Sache hineingesteckt worden!

Noch schlimmer ist anscheinend der Aufklärungsfilm »Prostitution«. »Er wirkt durch widerlichstes Wühlen im Schmutz und durch einen unverschämt zur Schau getragenen Zynismus abstoßend im höchsten Grade. Eine Musterkarte gemeinster Szenen: Geraufe zwischen Vater und Liebhaber einer Dirne. Wiederholtes Stiegenhinabwerfen. Betäubung einer noch unschuldigen Tochter durch Vater und Mädchenhändler. Verschleppung in ein Bordell. Dort wiederholt Mädchenhandel. Wüste Vergewaltigungsszenen (mehr als die Hälfte des Films

spielt im Bordell). Daran anschließend ekelerregendes Geraufe zweier Männer. Sehr aktiv zur Schau getragene Geilheit junger Lebemänner. Höchst eindeutiges Durchs-Guckloch-Sehen alter Böcke. Schließlich auch noch ein Raubmord — das ist nur so eine ganz kleine Blütenlese aus diesem übelduftenden Strauß, den mit Richard Oswald (dem Filmfabrikanten) zusammengebunden zu haben sich Dr. Magnus Hirschfeld, Sanitätsrat in Berlin, rühmt. Von ihm stammen wahrscheinlich die paar traurigen Lappen wissenschaftlich sein sollenden Gewandes, die man der Dirne Prostitution umgehängt hat. Pfu Teufel vor solcher Wissenschaft!«

Dieser Film wird, während ich dies schreibe, in einem Tübinger Kino gespielt. Trotz der Zensur des württembergischen Lichtspielgesetzes!

Ganz neuerdings sind es die perversen Erscheinungen des Sexuallebens, die sich als Inhalt von Aufklärungsfilmen besonderer Beliebtheit erfreuen. Darüber muß ja unsere Jugend notwendig aufgeklärt werden! Schon damit sie später einmal für die Straflosigkeit dieser bei uns glücklicherweise strafbaren Vergehen eintreten kann. Das par nobile fratrum Oswald und Hirschfeld zeichnet den Film »Anders als die Anderen«. Er schildert das Geschlechtsleben der Homosexuellen, das zu den genannten Vergehen führt. Ich habe ihn nicht gesehen, schließe nur aus verschiedenen Schilderungen, daß er sehr unanständig ist¹⁾. Bei einer Vorführung in Berlin verließ eine Anzahl Soldaten — die doch sonst nicht gerade die prüdesten sind — mit Protest den Saal. Ihr Exodus war begleitet von dem höhnischen Grinsen rassefremder Besucher, die ostensibel sitzen blieben, um diese Köstlichkeit bis zu Ende genießen zu können.

Wir sind gewohnt, uns über die Sittenlosigkeit der Franzosen, besonders der Pariser, zu entrüsten. Hören wir, wie ein Pariser, der Vertreter des Petit Parisien in Berlin, sich über diesen homosexuellen Film ausspricht: »Der Deutsche, einerlei, ob er die Revolution gemacht hat oder ob er sie nur über sich hat ergehen lassen, weiß nicht, was Freiheit ist. Wo, wann und wie sollte er es auch gelernt

¹⁾ Nach der Frankfurter Zeitung vom 27. Juli 1919, Nr. 549 ist der Held ein pervers veranlagter Violinvirtuose. Durch seine krankhafte Neigung fällt er in die Hände eines Erpressers und kommt vor die Schranken des Gerichts, so daß er sich schließlich, um der Strafe zu entgehen, vergiftet. Dazwischenhinein wird ein Vortrag des schon genannten Sanitätsrats Dr. Magnus Hirschfeld projiziert, der seine Lebensarbeit dem Schutze der Homosexuellen gegen den Paragraphen 175 des Reichsstrafgesetzbuchs gewidmet hat. Am Schluß erscheint — echt kinomäßig — das Strafgesetzbuch selbst, in dem ein dicker Pinsel den betreffenden Paragraphen durchstreicht. »Man kann einen geistigen Brechreiz bekommen angesichts dieser Aufklärung«, so schließt der Berichterstatter seine Schilderung.

haben? Was er will, ist Veränderung, und diese bedeutet für ihn Unordnung, Zuchtlosigkeit und Müßiggang. Das bisher disziplinierteste und fleißigste Volk Europas findet an Arbeit und Ordnung keinen Geschmack mehr. Daher die sinnlosen Streiks, die Unanständigkeit in der Kleidung und die beleidigende Sittenlosigkeit. Dafür nur ein Beispiel! Letzten Sonntag beobachtete ich die Menge, die sich am Eingang eines Kinos drängte, Frauen, junge Mädchen und Kinder. Auf den Plakaten am Äußern des Theaters las ich: Paragraph 175. Aufklärungsfilm über die Homosexualität. Drei Schritte weiter wurde eine kleine Wochenschrift verkauft. Darin empörte sich der Herausgeber im Namen der medizinischen Wissenschaft über das traurige Los dieser abnorm veranlagten Liebhaber des gleichen Geschlechts. In liberaler Weise bot er diesen Unglücklichen die Spalten seines Blattes für ihre Inserate an. Eine solche Unsittlichkeit richtet sich selbst. Es fällt schwer, sie in ihrer Tollheit ernst zu nehmen. Aber sie ist da und vollendet mit steigender Geschwindigkeit das Werk der Zerstörung.«

Wem stiege beim Lesen dieser Worte nicht die Schamröte ins Gesicht, daß ein Ausländer, ein Franzose, so über das deutsche Volk zu urteilen wagt? Ganz besonders aber darüber, daß er ein Recht hat, so zu urteilen?¹⁾

Soviel über die sexuellen Dramen. Ich glaube danach nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß jedes sexuelle Drama anstößig ist und verboten werden muß.

Gleiches gilt mutatis mutandis von den Verbrecherdramen. Jedermann weiß, was für eine Rolle neben der Sünde das Verbrechen im Kinodrama spielt. Betrug und Diebstahl, Falschmünzerei und Wilddieberei, Hintergehung der Behörden und Verspottung der Polizei, Einbruch und Raub, Mord und Totschlag, Flucht und Verfolgung über Dächer, Kampf und Gefangenschaft, das sind so die beliebtesten Motive, die sich hier in den verschiedensten Abwandlungen immerfort wiederholen. Es sind die Verbrecherviertel und Zuhälterkneipen, die Opiumhäuser und Spielhöllen, die Nachtsytle und Gefängnisse, in denen diese Handlungen spielen. Hochstapler und Gewohnheitssäufer, Irrsinnige und Paralytiker, Verbrecher und Apachen, Polizisten und Detektivs, kurz das ganze Personal der Volksstücke, die in den kleinen Londoner Vorstadtbühnen gespielt werden, begegnet uns hier wieder. Der exotische Charakter der Darstellung drängt sich überall auf, auch da, wo es nicht gerade In-

¹⁾ Eine kurze Übersicht über die bisher gespielten Aufklärungsfilme gibt Walter Boelicke in der Zeitschr. d. Deutschen Evang. Vereins zur Förderung der Sittlichkeit 33. Jahrg., 1919, Nr. 8/9.

dianer und Farmer, Goldgräber und Cowboys sind, die die Kosten der Unterhaltung tragen. Und alles das wird vorgeführt mit dem krassen Realismus, der unseren heutigen Schauspielern als Ideal gilt, mit dem ganzen Reiz der Abenteuerromantik, die neben dem Detektiv immer den Verbrecher als eigentlichen Helden erscheinen läßt. »Hier liest der Kinobesucher auf schreienden Plakaten und in dem die Handlung erläuternden Programm vom ‚großen Bankdiebstahl‘, vom ‚Mord im Sommertheater‘, oder vom ‚Raub des Perlenhalsbandes‘. Und er liest es nicht nur, nein er erlebt in einer fortgesetzten Folge spannendster Bilder die ganze strafbare Handlung in allen Einzelheiten vom Anfang bis zum Ende. Hier sieht er, wie der Verbrecher die Sicherheitsorgane täuscht, den geeigneten Augenblick zur Tat erspäht, z. B. von einer leerstehenden Wohnung in den Kassenraum dringt, elegant mit Dietrichen und anderen Einbrecherwerkzeugen arbeitet, seine Opfer mit Narkose betäubt und mit Revolver bedroht, wie gierig seine Hände die Banknoten aus dem aufgeknackten Geldschrank oder aus Schubladen fassen, oder wie das goldene Armband im Etui funkelt, das dann in der Tasche des Diebes verschwindet. Auch alle seelischen Eindrücke des Täters schildert der Film: die Spannung, die Furcht, die Gier, die Freude und alles, was der Dieb zur Verheimlichung der Tat unternimmt, wie er z. B. mit Handschuhen arbeitet, um Fingerabdrücke zu vermeiden, und wie er sich durch Perücken und Bärte unkenntlich macht. Wahrlich ein glänzender Unterrichtslehrgang für Anfänger wie Fortgeschrittene im Verbrechen ist das Kino! Wenn man Presseberichte über Gerichtsverhandlungen ‚Unterrichtskurse für Verbrecher‘ genannt hat, dann muß das Kino ‚die hohe Schule für Verbrecher‘ heißen. Auf sämtliche Gebiete des Strafrechts führt der Film. Er beschränkt sich nicht auf Vermögensvergehen, er führt in die Falschmünzerwerkstätte, er weilt in Wilddiebs- und Falschspielergeheimnisse ein. Er schildert die Hypnose im Dienst des Verbrechens, er wandert mit dem Kinobesucher in die Kaschemmen der Zuhälter und Dirnen und bringt ihn in dem jetzt so modernen Aufreizungs-, nicht Aufklärungsfilm in die Gesellschaft der Mädchenhändler und Bordellwirte und schließlich sogar unter die Sittlichkeitsverbrecher. Wie unendlich viele Jungen hat das Kino schon vor Gericht und ins Gefängnis gebracht, und jeder Tag fordert neue Opfer! Der Jugendrichter, der Seelsorger, der Verteidiger, der nach dem Grunde der Tat forscht, hört von den Angehörigen immer wieder: Er mußte in alle Kinos rennen und dort sieht und lernt er ja, wie er es zu machen hat.«

Was Dr. jur. Galleiske hier (Reichsbote 10. Oktober 1919 Nr. 500) sagt, gründet sich gewiß auf zahlreiche gerichtliche Erfahrungen. Es

ist unbegreiflich, wie man früher einmal behaupten konnte, solche Fälle einer direkten Anreizung zum Verbrechen seien bisher niemals bestimmt nachzuweisen gewesen. Mag auch manchmal ein jugendlicher Verbrecher beim Verhör das Kino nur genannt haben, um sich mildernde Umstände auszuwirken, tatsächlich ist doch der häufige Kinobesuch bei jugendlichen Verbrechern sehr oft nachzuweisen, und man begreift die Äußerung, die ein solcher kurz vor der Begehung eines Einbruchsdiebstahls zu einem Zeugen tat: »Jetzt brauche ich nur noch einmal ins Kino zu gehen und mir die berühmte Einbruchszene genau anzusehen, dann weiß ich, wie's gemacht wird.«

Das Schlimme ist natürlich auch hier wieder die häufige Darstellung solcher verbrecherischen Handlungen. Wenn ein junger gewohnheitsmäßiger Kinobesucher Tag für Tag solche Verbrechen im Bilde sieht, muß er da nicht zu der Vorstellung kommen, daß das Verbrechen — ebenso wie die Sünde — etwas ganz Gewöhnliches ist, was eigentlich fortwährend und von jedermann begangen wird? Kann man nicht auch hier geradezu von einer öffentlichen Begehung groben Unfugs reden? Der gebildete Erwachsene hat natürlich von solchen Vorführungen keinen Schaden. Er lacht höchstens über die scheinbar naturwahre, in Wirklichkeit aber ganz verlogene und künstlich ausgeklügelte Handlung, über die rohen und unwarhen Effekte, mit denen die Filmregisseure sich bemühen, auf das Publikum Eindruck zu machen. Aber der Knabe und halbwüchsige Jüngling, der junge Geselle und Lehrling, der keine gute Kinderstube gehabt hat, und an dem der Konfirmandenunterricht spurlos vorübergegangen ist, der muß solchen Einflüssen bei seiner starken Empfänglichkeit und bei der Eindruckskraft der Bewegungsphotographie willenlos zum Opfer fallen. Verbrecherisch veranlagte Kinder vollends müssen durch diese stete Anschauung notwendig gegen die Vorstellung des Verbrechens überhaupt abstumpfen. Tritt dann einmal die Versuchung in Gestalt der günstigen Gelegenheit und des bekannten Verführers an sie heran, so findet sie wohlbereiteten Boden. Es fehlen dann die Hemmungen, die sich bei normal veranlagten und gut erzogenen Menschen in solchen Fällen einzustellen pflegen.

Man sollte nun denken, diese Verbrecherfilme würden wenigstens der Jugend möglichst vorenthalten. Das ist aber nicht der Fall. Man denkt wahrscheinlich an die Indianerromane und den großen Reiz, den sie auf Knaben ausüben, wenn man Jugendlichen den Zutritt zu den bekannten Wild-West- und Farmerdramen ausnahmslos gestattet. Was sie da zu sehen bekommen, dafür nur ein Beispiel. Es stammt wieder aus Württemberg, wo wir doch die Bestimmung im Lichtspielgesetz haben, wonach die Zulassung eines Filmstreifens für Jugendvorstellungen

versagt werden muß, wenn er zur Vorführung vor Personen unter 17 Jahren nicht geeignet ist (Artikel 2), und wonach Personen unter 17 Jahren zu anderen als Jugendvorstellungen nicht zuzulassen sind, wie denn diese auch am Eingang des Vorstellungsraums als solche bezeichnet werden müssen (Artikel 7). Der Film »Rote Rache, Farmerdrama in 5 Akten, Film voll aufregender Handlung mit sich von Szene zu Szene steigender Spannung« ist vor kurzem in Tübingen gespielt worden. Da mir hier der Eintritt in das erste Kino verwehrt wird und ich den Film infolgedessen nicht selbst gesehen habe, gebe ich seine Beschreibung nach den Aufzeichnungen eines Studenten, die mir zur Verfügung gestellt worden sind. Ich drucke sie umso lieber ab, als die Tübinger Presse ihre Aufnahme verweigert hat.

»Ein wildes Indianerweib mit hohem Federschmuck, tierisch verzerrtem Ausdruck im Angesicht umschleicht geheimnisvoll eine einsame Bergeshütte. Plötzlich erscheint Bill (der Farmer) in einem Hohlweg unter ihr, den Revolver in nerviger Faust. Da — die Spannung ist aufs höchste gestiegen, rasende Musik peitscht die Nerven — mit einem gut gezielten Lasso hat Pitjana ihr Opfer am Halse und würgt mit hämischer Freude den Schmerzverzerrten. In letzter Stunde aber naht der Retter in Gestalt seines Weibes. Pitjana verschwindet, um aber wenige Minuten später die Retterin mit einem Stilett meuchlings zu ermorden. Ende des dritten Aktes. Der Saal wird erhellt. Ich sehe eine Schar Kinder vor mir sitzen. Ein kleines Mädchen, sie mochte etwa 5 Jahre alt sein (!), sehe ich mit Tränen kämpfen, andere bleiben ernst. Es scheint tiefen Eindruck auf diese Kindergemüter gemacht zu haben. Vielleicht war es die erste Tote, die sie sahen, und sie glaubten, es sei alles Wirklichkeit. Und dann kam der Höhepunkt. Rachedurstig sehen wir, von Stein zu Stein klimmend, Bill Pitjana suchen. Jetzt erspäht er sie. Doch gerade als er siegesgewiß ihrem Leben mit einem Revolverschuß ein Ende bereiten will, erscheinen die Banditen Pitjanas, fesseln ihn mit Stricken, schleppen ihn fort und foltern ihn. Dann wird ein Grab gegraben. Lebendig soll der weiße Hund begraben werden. Höhnisch lächelt die Bande und qualvoll sehen wir den Gefesselten in höchster Todesnot sich vor uns wälzen. Roh stößt man ihn nun in das Grab, nur der Kopf wird freigelassen, daß er den wilden Tieren zum Fraße diene(!). Eine Löwin, wildgemähnt, schweifwedelnd, erscheint, eine buntgefleckte Hyäne umschleicht den vor Entsetzen Starrenden. Atemlose Spannung im Zuschauerraum, da — wie immer im Kino — erscheint in letzter Minute die Retterin, ein ihn liebendes Mädchen... Voll Abscheu, aber auch voll tiefer Bekümmernis wandte ich mich zum Gehen. Ich werde diese Kinder-Augen so voll Mitleiden und Erregung nicht wieder vergessen.«

Soweit mein Gewährsmann. Die Tübinger Polizeibehörde trifft für diese grobe Verletzung des Lichtspielgesetzes keine Schuld. Denn der Film war von der Stuttgarter Filmprüfungsstelle zugelassen, und zwar höchstwahrscheinlich auch für Jugendliche. Denn sonst wäre es doch ganz undenkbar, daß in Tübingen 5jährige Kinder der Vorführung hätten beiwohnen können. Der Verstoß lag also bei der zentralen Prüfungsstelle. Und das geschieht am grünen Holze, d. h. in Württemberg. Wie mag es erst anderwärts aussehen? Aus den Berichten der Lehrer über die Kinovorführungen in den kleinen Städten Württembergs entnehme ich, daß von einer strengen Beobachtung des Jugendlichenverbots auch sonst nirgends die Rede ist, daß zu fast allen sexuellen und kriminellen Filmen auch Kinder zugelassen werden, ja daß sehr oft die Eltern selbst ihre Kinder mit in solche Kinovorführungen nehmen. Was da an den Seelen der Jugend gesündigt wird, läßt sich gar nicht ausdenken!

Wenn man derartige Dinge hört, kommt man wirklich auf den Gedanken, daß die Zunahme der Kriminalität unserer Jugendlichen, über die neuerdings so sehr geklagt wird, zum Teil wenigstens die Folge des immer mehr überhandnehmenden Kinobesuchs ist. Wenn im Oberlandesgerichtsbezirk Hamm die Zahl der jugendlichen Verbrecher von 4200 (im Jahre 1914) auf 34600 (im Jahre 1918) gestiegen ist, wenn die Fälle gewerblicher Unzucht unter den Schülerinnen der Volksschulen immer häufiger werden, wenn die Roheit unserer halbwüchsigen männlichen Jugend, z. B. auf den Eisenbahnen, jedem in die Augen springt, sollte da wirklich gar kein Zusammenhang mit der häufigen Anschauung von Sünde und Verbrechen in den Lichtspieltheatern bestehen? Ich weiß wohl, man macht für diese traurigen Erscheinungen jetzt in der Regel den Krieg verantwortlich. Und ich bin der letzte, der die verderbliche Wirkung eines so lange dauernden Krieges unterschätzen möchte. Irgendwie muß wohl die Gewohnheit des Blutvergießens und die Unsittlichkeit der Etappe nachwirken. Aber jeder halbwegs Vernünftige muß sich doch sagen, daß das Morden im aufgezwungenen nationalen Verteidigungskrieg auf einem anderen Blatte steht als das kalte Hinschlachten eines Nebenmenschen aus Rache oder Geldgier. Und kann etwa die Unsittlichkeit der Soldaten und Offiziere in der Etappe die sittliche Verwahrlosung halbwüchsiger Mädchen in den Industriestädten erklären? Gerade die jugendlichen Verbrecher sind doch nicht im Felde gewesen und sie sind, wie der Augenschein lehrt, von allen die schlimmsten.

Ich möchte aber meine Anklage nicht einmal auf die Zulassung der Jugendlichen einschränken. Das Schlimme ist, daß die Fabrikation von Verbrecherfilmen überhaupt erlaubt ist. Wenn irgend etwas als

grober Unfug bezeichnet werden kann, so ist es doch gewiß die öffentliche Vorführung von Handlungen, die das Strafgesetz verbietet. Und wenn das württembergische Lichtspielgesetz in Artikel 2 bestimmt, daß keine Filme vorgeführt werden dürfen, die »den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung verwirren und abstumpfen«, so möchte ich wirklich wissen, auf welche Filme diese Bestimmung Anwendung finden soll, wenn nicht auf Verbrecherfilme dieser Art! Es gibt natürlich schwerere und leichtere Verbrechen, und man wird danach auch die Gefährlichkeit verschiedener Filme verschieden einschätzen müssen. Aber lohnt es sich wirklich, daß die Polizeibehörden und Sachverständigen sich die Köpfe darüber zerbrechen, ob ein Verbrecherfilm schon geeignet ist, den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung zu verwirren, oder ob das vielleicht noch nicht auf ihn zutrifft? Das Lebendigbegraben eines Menschen bis auf den Kopf, der dann reißenden Tieren zur Beute ausgesetzt wird, ist doch gewiß das schwerste Verbrechen, das sich die Phantasie eines Menschen überhaupt ausdenken kann. Mit welchem Recht bleibt so etwas straflos? Man wird vielleicht sagen: Je schwerer das Verbrechen, um so schwerer ist es auch zu begehen, und solche Schandtaten kommen für unsere Jugend kaum in Betracht. Nun gut, dann ist die Darstellung der leichteren Verbrechen, Diebstahl, Betrug an den Eltern, Hintergehung der Behörden um so gefährlicher und deshalb auch strafbarer. Zu ihnen bietet sich im Leben gewiß oft Gelegenheit, und dafür ist dann das Kino wirklich die hohe Schule. Gerade diese Filme aber sollten straflos bleiben? Liegt denn irgend ein Kulturinteresse vor, das solchen Unsinn rechtfertigen könnte? Und gibt es wirklich noch Menschen, die die hohe technische Vollendung solcher Filme für ein genügendes Äquivalent halten gegenüber der moralischen Schädigung, die durch sie angerichtet wird? Nein, hier gibt es, wie ich glaube, nur einen vernünftigen Standpunkt, nämlich den, die ganze Gattung zu verbieten.

Mit dem sexuellen und kriminellen Inhalt ist das Konto des Filmdramas noch nicht erschöpft. Ebenso verderblich, wenn auch aus anderen Gründen, sind alle jene Darstellungen gräßlicher, furchtbarer und grausiger Ereignisse, an denen Sünde und Verbrechen keinen unmittelbaren Anteil haben. Also z. B.: Eisenbahnunglücke, Zugentgleisungen, Brückeneinstürze, Autozusammenstöße, Schiffbrüche, Erdbeben, Feuersbrünste, Überschwemmungen, Explosionen, Flugzeugabstürze und dergleichen mehr. Wenn es möglich wäre, derartige Vorgänge nach der Natur aufzunehmen, so könnte das unter Umständen sehr interessant und manchmal auch juristisch von Wert sein. Aber das ist ja so gut wie ausgeschlossen. Solche Vorgänge werden deshalb fast immer künstlich arrangiert und von den Filmgesellschaften mit großen

Kosten — wegen des teuren Materialverbrauchs — gefilmt¹⁾ — wenn man sie nicht in kleinen Modellen zur Anschauung bringt.

Derartige Sensationsfilme enthalten nun für die Jugend wieder eine besondere Gefahr. Das häufige Sehen solcher Szenen ertötet den Wirklichkeitssinn der Kinder und macht sie abgestumpft und blasiert. Sie gewöhnen sich daran, derartige Dinge gar nicht mehr als etwas Seltenes und Außergewöhnliches, sondern als etwas Häufiges und Alltägliches anzusehen. Dadurch wird das Bild der Welt in ihren Augen vollkommen verfälscht. Sie glauben schließlich, das ganze Dasein bestände nur aus solchen Sensationen. Und wenn sie dann ins Leben eintreten, sind sie sehr erstaunt und — enttäuscht, daß da alles so einfach und nüchtern hergeht, und daß für Abenteuer, wie sie sie gern erleben möchten, eigentlich gar kein Raum ist. Es war mir sehr interessant, in den Berichten der Kinokontrolleure des Evangelischen Volksbundes wiederholt die Bemerkung zu finden, daß das jugendliche Publikum teilweise bei den schrecklichsten Ereignissen ganz kalt und gleichgültig geblieben sei. Das bezieht sich offenbar auf die jugendlichen Gewohnheitsbesucher des Kinos, während diejenigen, die sehr stark erregt werden (s. oben S. 41), wahrscheinlich noch nicht viel Aufführungen gesehen haben. Man kann sich danach die Entwicklung sehr gut vorstellen. Zuerst eine sehr starke Erregbarkeit, abwechselndes Rot- und Bläßwerden, Herzklopfen, Weinen, vielleicht gar Angstzustände,

¹⁾ Dem Reichsboten vom 19. August 1919, Nr. 403 entnehme ich folgende Schilderung: Auf dem Tempelhofer Felde stiegen kürzlich zwei Fesselballons in die Höhe. In der Gondel des einen befanden sich Kino-Operateure mit dem Kurbelkasten, an dem anderen hing statt des Korbes ein lebendes Pferd mit Harry Piel als Reiter. In einer Höhe von 280 m lösten sich Roß und Reiter vom Ballon, und unter ungeheurer Erregung der Zuschauermenge sanken beide, getragen von einem Fallschirm, zur Erde nieder. Es hatte wochenlang gebraucht, bis Harry Piel, der tollkühne Kinoschauspieler, sich an die Lösung dieser halsbrecherischen Aufgabe wagen konnte, die vom besten Gelingen gekrönt war. In der Zeitschrift »Der Film« vom 11. Januar 1920, S. 36 findet sich folgende Inhaltsangabe des Films »Der Würger der Welt«. Ein Professor hat einen in wenigen Sekunden tötenden Bazillus entdeckt und fühlt sich als Herr der Erde, — bis er, von Wahnsinn umnachtet, Selbstmord begeht. Ein Nihilistenklub will die Erfindung ausnutzen. Die Bazillenkultur wird gestohlen. Der Detektiv Max Landa soll aufklären. Inzwischen holen die Nihilisten Opfer auf Opfer. Den Mord an dem Zuckerkönig Selkirk verhindert ein Zufall. Er verrät die Absicht des Mörders. Es beginnt zwischen diesem und dem Detektiv eine aufregende Jagd, die zunächst damit endet, daß der Verbrecher sich durch einen gefährlichen Sprung aus schwindelnder Höhe ins Wasser rettet. Bald kommt eine neue Meldung. Der Nihilist versucht im Flugzeug zu entfliehen. Landa ihm nach. Kampf in der Luft. Schließlich Sieg der Gerechtigkeit. In Brand geschossen stürzt das Flugzeug des Verbrechers ab. Der Detektiv vernichtet das Reagenzglas, welches den furchtbaren Bazillus enthält, und die Welt ist von dem entsetzlichen »Würger« befreit.

allmählich bei häufigerer Anschauung Abstumpfung, Gleichgültigkeit und Blasiertheit. Wenn ein Kind, das sich durch regelmäßigen Kinobesuch so entwickelt hat, dann ins Leben tritt, so ist ihm die richtige Einstellung zur Wirklichkeit völlig abhanden gekommen. Es verlangt fortwährend Aufregungen und Abenteuer zu erleben und hat keinen Sinn mehr für die gleichmäßige und ruhige Pflichterfüllung, auf der doch das wahre Glück des Menschen beruht.

Das Schlimmste in bezug auf sensationelle Darstellung sind wohl die Filme, in denen reißende Tiere mit Menschen in Verbindung gebracht werden. So berechtigt und dankbar die Aufnahme von Tieren in Menagerien oder zoologischen Gärten ist, besonders wenn sie in den letzteren, wie das neuerdings gefordert wird, in verhältnismäßiger Freiheit leben, so verwerflich ist ihre Einfügung in dramatische Handlungen zum Zweck der Erregung von Grauen und Entsetzen. Zu dem erwähnten Beispiel füge ich zwei andere, die mir von früher her in Erinnerung sind. Zwei Löwen, die von ihrem Wärter gequält werden, brechen aus ihrem Käfig aus und durchschleichen nun mit tückischen Bewegungen den Salon einer vornehmen Dame, in den sie Zutritt gefunden haben, und in dem auch ihr Peiniger versteckt ist. Zum Entsetzen der gerade anwesenden Gäste gehen sie von Zimmer zu Zimmer, suchen unter den Betten und Sofas, wo ihnen ihr Opfer nur durch einen glücklichen Zufall entgeht. Leicht erregbaren Zuschauern muß bei so etwas das Blut in den Adern erstarren. Oder eine Riesenschlange gewinnt durch die Nachlässigkeit ihrer Wärterin das Freie, findet unbegreiflicherweise den Weg zur Spitze eines Kirchturms und kriecht dort auf dem vom Marktplatz aus emporgespannten Seile dem hinaufsteigenden Kunstreiter verderbendrohend entgegen, wird aber noch im letzten Augenblick von der Wärterin am Schwanz zurückgezogen, ein Motiv, das noch mit einer rührseligen Liebes- und Großmutshandlung verbunden wird. Auch das wäre höchst aufregend, wenn es nicht — so entsetzlich dumm und albern wäre.

Sollte nicht die Abneigung gegen Arbeit und Pflichterfüllung, über die gegenwärtig in so vielen Kreisen geklagt wird, zum Teil auf die Müdigkeit und Blasiertheit zurückzuführen sein, die der häufige Kinobesuch verschuldet hat? Ich weiß wohl, man macht auch dafür jetzt in der Regel den Krieg verantwortlich. Sie sei nur die natürliche Reaktion gegen die furchtbaren Anstrengungen, denen die Feldgrauen in der Front ausgesetzt gewesen seien. Aber wie kommt es denn, daß die gebildeten jungen Männer, die den Krieg als Freiwillige mitgemacht haben, unsere Studenten, die doch auch in der Front, und zwar nicht nur als Offiziere, vieles erdulden mußten, jetzt fleißiger sind als je? Daß dagegen Müßiggang und Streiklust vorwiegend in denjenigen

Kreisen herrschen, die von jeher das Hauptkontingent zum Kinobesuch gestellt haben? Und wer ist denn am meisten verwahrlost und der Zuchtlosigkeit verfallen? Die halbwüchsige Jugend, die überhaupt nicht im Felde war. Gerade sie hat sich aber immer dem Kino mehr oder weniger verschrieben. In einem Bericht eines Schuldirektors an den Evangelischen Volksbund heißt es: »Ich habe in meinem Einjährigeninstitut einen Schüler, der früher seine Arbeit pünktlich geliefert und insbesondere auch gut auswendig gelernt hat. Er kam dann ins Kinobesuchen, und nun zeigt sich, daß er furchtbar nachgelassen hat. Willenlos hat er bei der letzten Prüfung gesagt: Ich will zurücktreten. Auch äußerlich zeigt sich der schlimme Einfluß. Er ist leicht reizbar, hat müde Augen, schließt sich von den anderen ab und ist, wie ich offen zu ihm sage, einfach heruntergekommen.« Wie stark oft der Kinobesuch auf das Gemütsleben Jugendlicher einwirkt, dafür diene als Beweis, daß sich in Lützelsachsen bei Weinheim kürzlich ein 16jähriger Knabe erhängt hat, weil — seine Mutter ihm den Besuch des Kinos nicht gestatten wollte.

Endlich muß ich noch eine Seite des Kinodramas erwähnen, die gewöhnlich nicht beachtet wird, wahrscheinlich weil man sich längst an sie gewöhnt hat und sich ihrer Gefahren gar nicht bewußt ist. Das ist die politische. Ich meine damit nicht die Darstellungen von Streiks oder Plünderungen, die besonders in Industriestädten die Volksmassen aufreizen können. Oder aber Verhetzungen der Konfessionen gegeneinander, die ja bei uns zuweilen — infolge der Existenz des Zentrums — ebenfalls einen politischen Beigeschmack haben. Denn beides kann ja, wenigstens bei uns in Württemberg, durch Zensur der Ortsbehörde verhindert werden. Vielmehr denke ich an die zahlreichen Filme, die, vielleicht ohne die Absicht ihrer Urheber, aber dennoch tatsächlich eine Verhetzung der Stände gegeneinander zu bewirken geeignet sind.

Wenn man eine große Zahl von Filmen, sexuellen, kriminellen und sensationellen, nach ihrem Inhalt analysiert und das, was sie alle miteinander gemeinsam haben, zu ermitteln sucht, so macht man die merkwürdige Beobachtung, daß die Fabel gewöhnlich in zwei einander entgegengesetzten Gesellschaftskreisen spielt. Arm und reich, Vorderhaus und Hinterhaus, Schloß und Hütte, so könnte man diesen Gegensatz mit zwei Schlagworten kennzeichnen. Auf der einen Seite werden uns die Schlösser und Parks des Adels, die reichen Villen der durch Handel und Industrie emporgekommenen Finanzbarone, vorgeführt, auf der anderen zeigt man uns die ärmlichen Kellerwohnungen und Dachkammern der Industriearbeiter, die Höfe und Ställe der Bauern. Auf der einen Seite läßt man uns die Ballsäle

und Boudoirs der Gräfinnen und reichen Halbweltdamen, die Rennbahnen und Klublokale der Rittergutsbesitzer und Tattersallinhaber, auf der anderen die schmutzigen Kneipen der Zuhälter, Straßendirnen und Bänkelsängerinnen sehen, oder man führt uns in die schlecht-beleuchteten Gassen der Armenviertel, die Nachtasyle, Hospitäler und Irrenanstalten mit ihren vernachlässigten Insassen.

Auf diesem zwiefachen Hintergrunde beginnt nun ein Spiel und Gegenspiel, bei dem sich die Stände, die materiell betrachtet die Höhen und Tiefen der Menschheit repräsentieren, feindlich gegenüberstehen. Das braucht an sich noch keinen politischen Nebensinn zu haben. Es erklärt sich vielmehr einfach aus dem Bedürfnis nach Kontrasten. Der Wunsch, durch Gegensätze zu wirken, der ja auch in der eigentlichen Kunst eine große Rolle spielt, ist natürlich beim Kinodrama besonders stark entwickelt, weil seine Mittel so primitiv sind, daß es nur durch solche Motive Effekt machen kann. Je weniger ihm das Wort zur Veranschaulichung von Gedanken zur Verfügung steht, um so stärker ist sein Bedürfnis, durch große in die Augen fallende Kontraste zu wirken. Der Gegensatz arm und reich ist dazu besonders geeignet. Er entspricht auch dem seelischen Bedürfnis der Zuschauer in besonderem Maße. Da das Publikum zum großen Teil den ärmeren Klassen angehört, interessiert es sich natürlich besonders für das Leben der Reichen und Vornehmen, das es nicht aus eigener Anschauung kennt. Es will elegante Herren in Frack und weißer Binde, mit Lackschuhen an den Füßen und Orden auf der Brust sehen. Sie müssen beim Sitzen auf ihren Klubsesseln die Beine lässig übereinanderschlagen und mit eleganter Handbewegung teure Zigaretten zum Munde führen. Die Damen aber müssen seidene, weit ausgeschnittene Kleider tragen, mit Halsbändern und Armbändern aus Perlen, mit Reiherbüschen und Brillantagraffen im Haar geschmückt sein.

Der ärmere Zuschauer will ferner die Verhältnisse dieser Menschen kennen lernen, die er in der Wirklichkeit kaum zu beobachten Gelegenheit hat. Er weiß wohl ganz im allgemeinen — vom Gewerkschaftssekretär wahrscheinlich —, daß »diese Leute da oben« ein sehr faules und schlemmerisches Leben führen. Und das wird ihm nun durch das Kino bestätigt: Da sieht man ja, wie sie den ganzen Tag mit Nichtstun verbringen, dauernd Sekt trinken, auf die Jagd gehen und Auto fahren, wie sie Hasard spielen, den Frauen anderer die Cour schneiden und sich von zahlreichen Domestiken bedienen lassen.

Damit das nun recht drastisch zur Wirkung komme, müssen die Armen natürlich als brave und fleißige Leute geschildert werden. Sie haben es herzlich schlecht, sie werden ausgebeutet. Ihr Lohn ist zu niedrig, ihre Arbeit zu anstrengend, ihre Wohnungsverhältnisse un-

genügend. Dabei sind sie aber brav und treu, nicht imstande, ein Wässerchen zu trüben, bescheiden, keusch, tugendhaft, ehrlich, ganz im Gegensatz zu den Reichen. Diese sind natürlich meistens moralisch minderwertig. Sie lieben ihre Frauen nicht, denn sie haben nach Geld geheiratet, etwa reiche Jüdinnen, um ihr Adelswappen durch die Mitgift neu zu vergolden. Sie leben in Streit mit ihren Kindern, die es machen wie sie, d. h. die ihre eigenen Wege gehen und schlimme Streiche ausführen. Die Töchter poussieren und flanieren herum, die Söhne machen Schulden, fallen den Wucherern in die Hände, reiten Wechsel und verprassen das väterliche Vermögen, bis der große Krach kommt und sie sich in der Verzweiflung eine Kugel vor den Kopf schießen.

Und wer leidet unter ihnen? Natürlich die Armen. Denn sie sind ja — so sagt wenigstens der Gewerkschaftssekretär — willenlos der Macht der Reichen ausgeliefert. Da sehen wir, wie der reiche Graf und Rittergutsbesitzer (natürlich spielt ihn Bassermann) die arme Judenfrau durch den Glanz seines Hauses verführt und ihrem Gatten abspenstig macht. Oder es wird uns gezeigt, wie der reiche Fabrikantensohn, die Machtstellung seines Vaters mißbrauchend, die Arbeiterinnen der Fabrik verführt und sie natürlich, wenn die Folgen eintreten, sitzen läßt, so daß sie aus Kummer ins Wasser gehen.

Das sind nun die Leute, die die Armen unterdrücken, ihnen das allgemeine Wahlrecht nicht gönnen, ihnen jede höhere Bildung vorenthalten, damit sie ihnen, den Herren, nicht über den Kopf wachsen — kurz all die Phrasen, die man ja vor anderthalb Jahren bei den Wahlen in so reichlichem Maße gehört hat.

Natürlich ist das nicht der Inhalt aller Filme. Es gibt auch solche, in denen die Armen die Rolle der schlechten Menschen spielen. Wenn die Verbrecherwelt charakterisiert werden soll, werden wir in die schmutzigen Vorstadtkeller geführt, beobachten dieses Volk, wie es Karten spielt, Schnaps trinkt und Verbrechen aller Art begeht. Auch kommt natürlich unter den Reichen manchmal ein guter vor, der sich seiner Pflicht bewußt ist und seine Untergebenen anständig behandelt.

Aber im allgemeinen ist es immer der Gegensatz Arm und Reich, Gut und Schlecht, mit dem gearbeitet wird. Immer stehen sich die Stände feindlich gegenüber, immer lernt der Zuschauer nur die schlechten Seiten der anderen kennen, da das Schlechte viel interessanter ist als das Gute.

Dieses Arbeiten mit Gegensätzen braucht durchaus nicht immer einen politischen Hintergrund zu haben. Es ist keineswegs anzunehmen, daß die Absicht dieser Kinodichter auf politische Verhetzung geht. Aber der Erfolg ist eben der, daß die Gegensätze verschärft werden.

Und diese Wirkung ist nichts anderes als eine Folge der primitiven Mittel, die dem Kino zu Gebote stehen. Schon die populäre Erzählerkunst neigt wegen des leichteren Verständnisses zur starken Herausarbeitung der Gegensätze. Das zeigt der Kolportageroman, zu dem ja das Kino so nahe Beziehungen hat. Da gibt es nur Engel auf der einen und Teufel auf der anderen Seite. Im Lichtspiel nun gar, wo die Sprache fehlt, kommt die Darstellung selten über diese rohe Art der Charakteristik hinaus. Das muß notwendig zu einer Fälschung der Tatsachen führen. Da dem Kinodichter die Möglichkeit des ausführlichen Gedankenausdrucks fehlt, kann er in seiner Erfindung der Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit der Verhältnisse nicht gerecht werden. Daß die meisten Menschen weder ganz gut noch ganz schlecht sind, das ist eine Tatsache, die viel zu uninteressant ist, um im Kino wirken zu können. Der Kinodichter muß Stoffe und Motive wählen, die schon an sich sprechen, d. h. sich der Phantasie des halbgebildeten Publikums leicht und scharf einprägen.

Nun läßt sich ja nicht leugnen, daß derartige Schlechtigkeiten im Leben vorkommen, daß die Reichen oft faul und lasterhaft sind, und daß es unter den Armen viele fleißige und gute gibt. Aber ebenso oft ist doch auch das Gegenteil der Fall. Und wie viele Versuche sind schon gemacht worden, die Gegensätze zwischen den Ständen zu verringern, das Los der Armen zu erleichtern! Wie viele Großindustrielle und Fabrikanten opfern Hunderttausende, um den Arbeitern eine gute Wohngelegenheit und Erholungsmöglichkeit zu bieten, wie sorgfältig ist bei uns die Arbeiterversicherung ausgebildet, wie zahlreich sind die Wohltätigkeitseinrichtungen und Volksbildungsvereine, nicht erst seit der Revolution, sondern schon seit Jahrzehnten gewesen! Alles das sind Dinge, die für den Kinodichter nicht existieren. Nicht existieren können, weil sie sich der Darstellung durch die Bewegungsphotographie entziehen. Und was das Kino ebenfalls nicht schildern kann, das ist die große Kompliziertheit der wirtschaftlichen Verhältnisse, die Tatsache, daß das Elend, das ja niemand leugnet, eine einfache Folge der Industrialisierung unserer ganzen Wirtschaft, der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, der Maschinenarbeit usw. ist, kurz auf Verhältnisse zurückgeführt werden muß, deren Schuld man nicht einzelnen aufbürden kann. Das Kino verlangt bei der Primitivität seiner Technik und da die Bewegung sein einziges Ausdrucksmittel ist, daß bestimmte Menschen die Schuld an all dem Elend tragen. Und wer sollte das wohl anders sein als die Reichen?

Man glaube nur ja nicht, daß die Armen im Zuschauerraum diese Schilderungen kühl und ohne Leidenschaft hinnähmen. Dazu ist die Darstellung viel zu eindrucksvoll, erscheint sie den meisten zu sehr als

Wirklichkeit. Da kann man dann wohl Äußerungen hören wie: »den tät' ich hinmachen«, wenn auf der Bildfläche irgend eine Schandtat eines Reichen begangen wird. Das Gefährliche ist auch hier wieder die Häufigkeit, die typisierende Selbstverständlichkeit, mit der solche Motive vorgeführt werden. Von einem Dichter wie Gerhard Hauptmann läßt man es sich wohl gefallen, wenn er z. B. in seinen Webern den Gegensatz zwischen arm und reich, Arbeitgeber und Arbeitnehmer in eindrucksvoller Weise schildert. Denn das ist bei ihm eben ein besonderer Fall, und er ist Künstler genug, um Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen, so daß weder die einen noch die anderen als weiße Engel oder als schwarze Teufel erscheinen. Wenn dagegen alle oder die meisten Kinodichter in diese Kerbe hauen und der Ungebildete solche Gegensätze und Konflikte fortwährend vor sich sieht, sollte das nicht doch irreführend und verhetzend auf ihn wirken? Man sagt so oft, das Kino zeichne ein gefälschtes Bild der Wirklichkeit. Das gilt ganz besonders von seiner Schilderung der wirtschaftlichen Verhältnisse. Eine Fälschung ist z. B. schon darin zu erkennen, daß zwischen den Extremen reich und arm der gute, solide Mittelstand eine viel zu geringe Rolle spielt. Aus dem einfachen Grunde, weil der fleißige und geordnete Bürger, der seine Pflicht tut und keine Exzesse begeht, ein viel zu uninteressanter Gegenstand für diese Technik ist. Sie braucht Abenteurer, Verbrecher, Trottel, Herrenmenschen usw., kurz Personen, die an der Grenze der Menschheit stehen. Denn nur diese begehen Taten, die man durch die Bewegung eindrucksvoll veranschaulichen kann. So geht also die Fälschung des Weltbildes, über die so viel geklagt wird, gar nicht einmal so sehr aus der politischen Tendenz, als vielmehr aus der Primitivität der technischen Mittel hervor. Aber die Wirkung ist eine üble. Man kann vielleicht nicht gerade sagen, daß der »Sinn für Recht und öffentliche Ordnung« dadurch abgestumpft wird, wohl aber, daß das Verhältnis der Stände zueinander durch diese Art der unbewußten Verhetzung eine unliebsame Verschärfung erfährt.

Daß dies nicht nur meine persönliche Überzeugung ist, entnehme ich daraus, daß auch in den Berichten der württembergischen Volksschullehrer über die Kinoaufführungen in den kleinen Städten des Landes sehr oft die Bemerkung wiederkehrt, daß die gehässige Schilderung der Reichen und Vornehmen gerade im Hinblick auf die gegenwärtige politische Lage nicht unbedenklich sei. Das schreiben Leute, die in ihrer Überzeugung wohl meistens mehr auf der linken als auf der rechten Seite stehen. Auch der oben S. 15 f. zitierte Kölner Bericht sagt: »Viele Filme wirken direkt sozial verhetzend. Sie spielen in einem unerhörten Aufwand an Luxus und zeigen so die Macht des Geldes. Der untere Stand muß durch diese Darstellungen, die er als glaub-

würdig hinnimmt, und deren Voraussetzungen er verallgemeinert, durch Vergleich der dargestellten Verhältnisse mit den seinigen zum Haß gegen andere geradezu erzogen werden¹⁾.«

Zum Schluß möchte ich, das Ergebnis dieser Darstellung zusammenfassend, fragen: Was bleibt denn vom Kinodrama übrig, wenn die sexuellen und kriminellen, die nervenaufregenden und die politisch verhetzenden Filme gestrichen werden? Ich glaube, es ist sehr wenig. Und dieses Wenige ist so langweilig, daß es bald ganz von selbst verschwinden würde. Wenn ich in meinem Gedächtnis suche, welche Filme es etwa sind, auf die die genannten Kennzeichen nicht zutreffen, so kommen mir nur ein paar harmlose und rührselige Geschichten in die Erinnerung, die, wenn ich nicht irre, französischen Ursprungs sind. Will man sie bestehen lassen, so habe ich nichts dagegen. Ich würde dann vorschlagen, den betreffenden Gesetzesparagraphen so zu formulieren: »Verboten sind alle Kinodramen mit sexuellem, kriminellem, sensationellem und politisch verhetzendem Inhalt. Erlaubt sind nur die rührseligen Filme für literarisch Ungebildete.« Das Weitere könnte man ja dann abwarten.

In bezug auf das Kinodrama stehe ich also ganz auf dem Standpunkt der Pessimisten (siehe oben S. 8), die das Kino als eine kulturwidrige und gefährliche Erfindung verwerfen. Ich habe die Überzeugung, daß jede Reform vergeblich ist, die hier nicht reinen Tisch macht. Wenn man mit aller Energie gegen die Schund- und Schmutzliteratur, gegen die berüchtigten Nic-Carter-Hefte und gegen die lieferungsweise in den Handel kommenden Kolportageromane vorgeht, so ist es nur logisch, dieselbe ablehnende Haltung auch dem Kinodrama gegenüber einzunehmen. Denn dieses ist nichts anderes als verfilmter Kolportageroman. Sollte es aber nach dem, was ich ausgeführt habe, noch irgend jemanden geben, der ein Verbot des Kinodramas für Erwachsene ungerecht oder unmöglich fände, so würde doch darüber unter Gebildeten kein Zweifel sein, daß es zum mindesten für Jugendvorstellungen streng verboten werden sollte. Die Seele des Kindes ist ein zu zartes und empfindliches Instrument, als daß man dem Kinokapital erlauben dürfte, mit seinen schmutzigen Fingern darauf herumzuspielen.

Aber selbst wenn man von der unmoralischen Wirkung der verschiedenen Filmgattungen absieht, ist der Einfluß des Kinos auf die geistige Beschaffenheit besonders der Kinder, aber auch der Erwachsenen

¹⁾ Ähnliche Gedanken finde ich von Georg Wiesener im Fränk. Courier (vgl. Tübinger Chronik vom 9. August 1919, Nr. 183) und von Martin Ulbrich im Reichsboten vom 12. September 1919, Nr. 437 entwickelt. Vgl. auch Eßlinger Zeitung vom 26. November 1919 und Reichsbote vom 22. September 1919, Nr. 447.

höchst verderblich. Das wird am besten von Prof. Gaupp (siehe oben S. 1, Anm.) und von einem Anonymus im Oktoberheft des »Deutschen Volkstums« von 1919 ausgeführt. Hier heißt es unter dem Schlagwort »Der homo cinematicus«: »Die tiefste und ernsteste Gefahr des Kinos wird erst von ganz wenigen gesehen. Wenn ein Menschenkind wöchentlich ein-, zwei-, dreimal ins Kino geht, so wird es schon allein durch die Art der Vorführung, abgesehen vom Inhalt, seelisch zerstört. Mag das Kino noch so anständig sein und ein wohlzensuriertes Programm zeigen, die bloße Gewöhnung an die huschenden, zuckenden, zappelnden Bilder der Flimmerwand zersetzt langsam und sicher die geistige und schließlich die sittliche Festigkeit des Menschen. Erstens: Man gewöhnt sich, rasch und unvermittelt von Vorstellung zu Vorstellung hinüberzuzucken, man verliert die langsame Stetigkeit der Vorstellungsfolge, das Festhaltenkönnen, welches die Vorbedingung alles gründlichen Urteilens ist. Zweitens: Man gewöhnt sich, dem zufälligen Aneinander der Bilder nachzugehen und willenlos zu folgen; man vermißt nicht mehr die logische Folge eines durchgehenden Gedankens, der die einzelnen Vorstellungen erst zu dem zusammenbindet, was man eben einen Gedanken zu nennen pflegt. Das bloße Aufnehmen bildhafter Vorstellungen, die nur zufällig, nicht (wie bei einem wirklichen Drama, einer Erzählung oder einer wissenschaftlichen Erörterung) logisch oder psychologisch notwendig in sich zusammenhängen, ist nur ein leidendes Sichhingeben und Geschehenlassen der Seele. Erst das Mitdenken, das Herausholen des Zusammenhangs ist geistige Selbsttätigkeit. Ohne diese Selbsttätigkeit wird man niemals Herr der Dinge, sondern bleibt bestenfalls im trüben Genuß der Affekte stecken. So führt das Kino zu geistiger Erschlaffung. Drittens: Man gewöhnt sich, infolge des raschen Vorüberhuschens der Bilder, nur noch das Ungefähre des Eindrucks aufzunehmen; man macht sich das Bild nicht bis in seine Einzelheiten klar und bewußt. Es bleiben also nur noch die groben, überraschenden, sensationellen Eindrücke haften. Der Sinn für das Intime, das Genaue, das Feine geht verloren. Die Stammgäste des Kinos denken nur noch in grellen ungefähren Vorstellungen. Irgend ein Bild, das ihrem geistigen Auge aufleuchtet, nimmt ihre ganze Aufmerksamkeit hin, sie überdenken und umdenken es nicht mehr, gehen nicht mehr seinen Einzelheiten und den Gründen nach. Wenn die Vorstellung nur grell und mit Affekt betont ist, so sind sie ihr rettungslos verfallen. Sie sind Schlagwortmenschen geworden.«

Als ich, zuerst vor acht Jahren, ein Verbot aller sexuellen und kriminellen Filme forderte — ich ging damals noch nicht so weit, das Kinodrama überhaupt zu verwerfen —, wurde ich sogar von

wohlwollenden Kritikern getadelt. Man nannte meinen Namen in der ersten württembergischen Kammer mit einem vielsagenden Lächeln als den eines Mannes, der gern extreme Ansichten vertritt und deshalb eigentlich nicht ernst zu nehmen ist. Man hielt es deshalb nicht für der Mühe wert, auf meine Forderung näher einzugehen. Die Folgen sind nicht ausgeblieben. Da, wenn man das Kinodrama überhaupt zuläßt, die Grenze zwischen harmlosen Filmen und solchen, die »die Sittlichkeit gefährden, eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende oder den Sinn für Recht und Ordnung verwirrende oder abstumpfende Einwirkung ausüben«, nicht immer leicht zu ziehen ist, da außerdem in einem von jeher demokratischen Lande wie Württemberg die Behörden immer zur Milde geneigt sind, werden jetzt bei uns Filme wie »Der gelbe Tod«, »Die weiße Sklavin«, »Es werde Licht«, »Opium« und »Prostitution« gespielt. Das war vorauszusehen. Ich frage mich aber: Wozu haben wir das Gesetz? Diese Filme konnte man auch unter Nichtbeachtung der betreffenden Paragraphen des Strafgesetzbuchs passieren lassen, dazu brauchte man das Lichtspielgesetz nicht. Ich gebe zu, daß auf Grund des letzteren die schlimmsten Stellen solcher Filme herausgeschnitten sein mögen, aber im ganzen hat man diese doch zugelassen und sie haben ihre schlimme Wirkung getan. Ich glaube, das ist der beste Beweis für die Richtigkeit meiner Stellungnahme. Bei der Unsicherheit darüber, wo genau der Punkt liegt, an dem die Unsittlichkeit beginnt, kann man die Entscheidung darüber unmöglich den Polizeibehörden überlassen. Selbst die Sachverständigenkommission, die in Stuttgart vorgesehen ist, aber wahrscheinlich nur sehr selten zusammentritt, scheint in dieser Beziehung keinen festen Maßstab zu haben. Daraus schließe ich, daß die Zensur dem Kinokapital gegenüber machtlos ist. Und daraus wieder ergibt sich, daß die Kulturwidrigkeit des Kinos nur beseitigt werden kann, wenn entweder die Filmindustrie sozialisiert oder das Drama mit anstößigem Inhalt überhaupt verboten wird.

III.

Ästhetisches.

Nachdem schon im zweiten Kapitel hie und da ästhetische Fragen berührt worden sind (S. 25 ff.), gilt es jetzt die Ästhetik des Kinos im Zusammenhang zu entwickeln. Das ist bei der Zerfahrenheit, in der sich unsere Ästhetik gegenwärtig befindet, nicht ganz leicht. Solange die meisten Ästhetiker noch nicht wissen — oder sich gegen die Erkenntnis sträuben — daß das Wesen der Kunst auf der Illusion — im Sinne der bewußten Selbsttäuschung — beruht, solange ist natürlich auch kein Urteil darüber möglich, ob die Bewegungsphotographie eine Kunst ist oder nicht. Denn die Kinoschriftsteller werden unter diesen Umständen das einzige Kennzeichen für die wahre Kunst, nämlich eben die Bewußtheit der Selbsttäuschung, nicht als Maßstab an das Lichtspiel anlegen. So müssen sie denn auch im unklaren darüber bleiben, ob man hier wirklich von Kunst sprechen kann. Für mich ist die Beantwortung dieser Frage sehr einfach. Ich bin gewöhnt, an alle neuauftauchenden künstlerischen Erscheinungen den Maßstab der bewußten Selbsttäuschung anzulegen. Und ich habe damit noch immer Erfolg gehabt. Wo er keine Anwendung finden kann, fällt für mich die Erscheinung aus dem Gebiete der Kunst heraus. Es zeigt sich bei solchen Gelegenheiten immer wieder, daß meine Theorie durch neue Erscheinungen nur bestätigt wird, und daß sie gleichzeitig den besten Anhalt für ihre Beurteilung bietet.

Es gibt bisher eigentlich keine Ästhetik des Kinos. Einzelne Fragen, besonders über das Verhältnis des Lichtspiels zur Poesie und zur Bühne sind wohl schon in Form von Feuilletons und Broschüren behandelt worden. Aber eine systematische und einwandfreie Behandlung des Stoffs fehlt noch immer. Was an populären Schriften oder Zeitungsartikeln in der letzten Zeit über das Kino erschienen ist, bezieht sich meistens auf seine ethische Seite. Und doch läßt sich Ethisches und Ästhetisches hier wie auch sonst nicht streng voneinander trennen. Wenn auch die ethische und die ästhetische Anschauungsweise prinzipiell verschiedener Art sind, gehen sie doch praktisch vielfach ineinander über. Jedenfalls bedingen sie sich gegenseitig. Das hat sich z. B. bei der Beratung über das württembergische Lichtspielgesetz in den beiden Kammern des Landtags deutlich gezeigt. Man hat damals eingehend über die Frage verhandelt, ob neben einer ethischen Filmzensur auch eine

ästhetische berechtigt sei. Das heißt, ob außer den sittlich anstößigen Filmen auch die nur geschmacklosen, die das ästhetische Empfinden der Gebildeten verletzen, verboten werden müßten. Die Entscheidung fiel schließlich in der schwankenden und unsicheren Weise aus, die aus dem Wortlaut des Art. 2 spricht:

»Die Zulassung eines Bildstreifens ist zu versagen, wenn seine öffentliche Vorführung . . . geeignet wäre . . . eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende Einwirkung auszuüben.«

Der Sinn dieser Worte wurde, wie sich bei der Debatte herausstellte, selbst von den Urhebern des Gesetzes nicht übereinstimmend aufgefaßt. Man verstand ihn verschieden, je nachdem man dem Worte »Phantasie« dabei mehr einen ethischen oder mehr einen ästhetischen Sinn unterschob. Denn an sich ist beides möglich. Das Wort »Phantasie« kann auf ethische Vorstellungen und moralische Gefühle bezogen werden, man kann es aber auch im künstlerischen Sinne verstehen. Die Abgeordneten waren zum Teil dieser, zum Teil jener Ansicht. Die Mehrzahl neigte schließlich zu einer ethischen Auffassung. Und das Ergebnis war, daß in der praktischen Ausführung des Gesetzes in Württemberg nur der ethische Maßstab zugrunde gelegt wird. Wir haben in unserem Lande wohl eine ethische, aber keine ästhetische Filmzensur.

Das ist im juristischen Sinne wohl auch als die richtige Lösung zu bezeichnen. Denn eine polizeiliche Reglementierung von Geschmacksfragen ist nicht angängig. Zwar hat man damals darauf hingewiesen, daß der Staat in vielen Dingen auf die Geschmacksbildung seiner Bürger einwirkt, daß beispielsweise die bekannten Denkmal- und Heimatschutzgesetze die Vernichtung oder Beeinträchtigung schöner Stadt- und Landschaftsbilder unmöglich machen sollen, weil die Gesamtheit ein ästhetisches Interesse an ihrer Erhaltung hat. Doch wurde dem mit Recht entgegengehalten, daß es sich dabei nicht um eine polizeiliche Reglementierung aus ästhetischen Gründen handle. Eine solche sei unmöglich, weil die Meinungen über Geschmacksfragen auseinandergehen und die Entscheidung darüber den polizeilichen Organen nicht überlassen werden kann.

Freilich, wenn es nur sexuell aufreizende, kriminell verrohende und politisch verhetzende Filme gäbe, so wäre die Entscheidung nicht schwer. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß ein Film mit anstößigem Inhalt eine demoralisierende oder verrohende Wirkung eben deshalb ausüben muß, weil er künstlerisch wertlos ist. Denn in diesem Falle ist keine Kunstform vorhanden, die dem Zuschauer über das Anstößige des Inhaltes hinweghilft. Die Wirkung bleibt

dann im Inhaltlichen stecken, der Inhalt als solcher kommt allein zur Geltung¹⁾. Aber es gibt auch Filme mit ethisch einwandfreiem Inhalt, die nur geschmacklos, d. h. künstlerischer Kitsch sind. Dazu gehören z. B. die süßlich gefühlvollen, melodramatisch sentimentalen Dramen, die sich besonders bei den Franzosen großer Beliebtheit erfreuen. Will man auch sie verbannen, so bleibt nur die eine Möglichkeit, alle Dramen zu verbieten, was wie gesagt die beste Lösung wäre. Aber dies hieße vielleicht etwas zu weit gehen, da es nicht als die Aufgabe des Staates angesehen werden kann, durch polizeiliche Mittel die ästhetische Verbildung des Geschmacks zu verhindern. Jedenfalls sieht man aber auch aus dieser Erörterung, daß die Ethik und die Ästhetik des Kinos eng zusammenhängen, daß die eine nicht ohne die andere behandelt werden kann.

Wir haben schon oben S. 24 f. gesehen, daß bei allen Problemen, die sich auf das Kino beziehen, die Frage ausschlaggebend ist, ob wir die Bewegungsphotographie als eine Kunst anzusehen haben oder nicht. Denn nach ihrer Beantwortung muß sich die ganze Beurteilung der Lichtspielaufführungen richten. Ist sie eine Kunst, so verdient das Kino auch die Schonung, die man der Kunst allgemein zuteil werden läßt. Ist sie es nicht, so liegt zu seiner Schonung kein Grund vor.

Dies ist nun der Punkt, wo die Kinointeressenten mit den Kinoreformern nicht übereinstimmen. Jene behaupten, daß eine Kinovorführung genau ebenso als Kunst angesehen werden müsse wie eine Theateraufführung. Und sie folgern daraus, daß sie in bezug auf den Inhalt ebensowenig beschränkt werden dürfe wie diese, in der ja auch die Liebe, die Sünde und das Verbrechen zugelassen seien. Die Kinoreformer dagegen behaupten, daß das Kinodrama keine Kunst sei, ja daß es geradezu einen kunstwidrigen Charakter habe. Und sie schließen daraus, daß es durchaus keine Schonung verdiene, sondern vielmehr, einen anstößigen Inhalt vorausgesetzt, lediglich nach Maßgabe dieses Inhalts beurteilt, d. h. verboten werden müsse. Die Kinointeressenten berufen sich bei ihrer Behauptung mit Vorliebe auf die technisch raffinierte Ausführung der besseren Filme. Sie möchten schon in diesem Raffinement ein Kennzeichen von Kunst sehen. Ferner machen sie geltend, daß wirkliche Künstler sich in den Dienst des Kinos stellen, d. h. daß bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen bei der Herstellung der Dramen mitwirken, ja daß sogar Dichter nichts dagegen einzuwenden haben, wenn ihre Schöpfungen »verfilmt« werden.

¹⁾ Vgl. K. Lange, Ethische und ästhetische Kinozensur, Schwäb. Merkur vom 7. Juli 1913 Nr. 309 und Nationale Kinoreform S. 52 ff.

Diese Gründe sind aber in keiner Weise durchschlagend. Zwar gehört zur guten Kunst auch gute technische Ausführung, aber sie allein genügt nicht, um eine Schöpfung zum Kunstwerk zu machen. Auch in den eigentlichen Künsten ist das bloße Virtuositentum minderwertig und nur ein Deckmantel für künstlerische Unzulänglichkeit. Und wenn bedeutende Schauspieler und Dichter sich nicht scheuen, ihre Kunst in den Dienst des Kinos zu stellen, so beweist das nur, daß sie entweder ihrem innersten Wesen nach keine Künstler, sondern Virtuosen sind, oder daß sie in diesem einen Falle um des Geldgewinns willen ihre künstlerische Überzeugung geopfert haben. Man muß also die Frage, um sie einwandfrei zu entscheiden, schon etwas tiefer anfassen. Und das erfordert eine eingehende ästhetische Untersuchung.

Ist die Bewegungsphotographie eine Kunst?

Die Antwort auf diese Frage ist schon mit dem einen Bestandteil des Wortes, nämlich »Photographie« gegeben. Die Bewegungsphotographie kann nur insoweit eine Kunst sein, als es die Photographie ist. Nun ist aber diese, wie jedermann weiß, keine eigentliche Kunst. Sie kann zwar in gewisser Weise der Kunst angenähert werden und berührt sich auch in einigen Punkten mit ihr. Aber ihr wesentliches Kennzeichen ist der technische Prozeß als solcher. Sie ist keine Kunst, sondern eine Technik. Der chemische Vorgang, durch den das natürliche Licht die lichtempfindliche Schicht in der Weise verändert, daß die Lichter und Schatten des Vorbildes in der Kopie genau wieder erscheinen, muß allerdings vom Menschen reguliert werden. Und das erfordert eine gewisse Geschicklichkeit. Allein das Regulieren eines Naturvorgangs ist an sich noch keine Kunst. Es berührt sich nur mit der Kunst, wenn dabei gewisse Anforderungen an den Geschmack gestellt werden. Der Photograph — und ebenso der Kinooperator — muß bei der Aufnahme seinen Standpunkt so nehmen und die Beleuchtung so wählen, daß die Formen der Natur — in unserem Falle auch ihre Bewegungen — so deutlich wie möglich in der Kopie erscheinen. Das erfordert einen gewissen Geschmack, eine gewisse Fähigkeit, die Wirkung zu berechnen, und das ist allerdings etwas der künstlerischen Fähigkeit Verwandtes. Auch der Maler muß sich — vorausgesetzt, daß seine Absicht dahin geht, ein bestimmtes Naturobjekt einfach zu reproduzieren — über die Ansicht, die er dafür wählen will, klar werden. Auch er muß aus den verschiedenen Möglichkeiten der Beleuchtung, die die Natur bietet, diejenige wählen, die für die flächenhafte Darstellung die günstigste ist, d. h. die Formen am besten zur Geltung bringt. Insofern besteht also zwischen beiden Tätigkeiten kein Unterschied.

Wohl aber besteht ein solcher insofern, als die Photographie eine mechanische Reproduktion der Natur ist und als solche keine höhere geistige Kraft, also auch keine künstlerische Persönlichkeit erfordert. Jedes wahre Kunstwerk dagegen ist, abgesehen von seinem Verhältnis zur Natur, das enger oder weniger eng sein kann, der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit. In einem Gemälde wollen wir nicht bloß die Natur sehen, die es darstellt. Wir wollen auch sehen, wie sich diese Natur im Geiste eines bedeutenden Künstlers spiegelt. Über ein Gemälde können wir keinen größeren Tadel aussprechen als wenn wir sagen: Es wirkt wie eine übermalte Photographie. Wir wollen damit ausdrücken: Es hat nichts Persönliches, ihm fehlt der persönliche Stil. Das trifft z. B. zu, wenn die einzelnen Seiten der Natur in ihm völlig gleichwertig, mit temperamentloser Objektivität wiedergegeben sind, so etwa wie jedermann sie sehen würde. In einem Kunstwerk aber wollen wir die verschiedenen Seiten der Natur so sehen, wie der Künstler sie sieht, mit seinen Augen, seiner Vorliebe für Einzelnes, seiner Subjektivität. Das ist gerade für uns das Interessante, was das Kunstwerk von der Natur unterscheidet, es über die Natur emporhebt. Nicht die Idealisierung im Sinne der Verschönerung — darauf kommt es durchaus nicht an — sondern die Idealisierung im Sinne der Vergeistigung, der gefühlsmäßigen Erfassung des Gegebenen, der persönlichen Technik und Stilisierung.

Einen solchen persönlichen Stil kann die Photographie — und auch die Bewegungsphotographie — niemals haben. Sie kann wohl in gewissen Äußerlichkeiten der Kunst angenähert werden, sei es durch die geschmackvolle Aufnahme, sei es durch gewisse Kunstgriffe der Entwicklung, die die Kopie etwa einer Handzeichnung technisch annähern. Aber sie wird niemals einen wirklich persönlichen Stil haben. Denn von den beiden Bestandteilen jedes wahren Kunstwerks, Natur und Persönlichkeit, wird sie immer nur die eine, nämlich die Natur enthalten. Die andere wird zwar in gewisser Weise auch vorhanden sein. Aber in verkümmerter Form, insofern sie sich auf die technische Geschicklichkeit und den Geschmack des den Naturprozeß regulierenden Handwerkers beschränkt. In einer Photographie sehen wir immer nur die Natur, nach der sie angefertigt ist. Das, was sie als Werk von Menschenhand, als Schöpfung des menschlichen Geistes charakterisiert, ist so unerheblich, daß es bei der Wirkung so gut wie gar nicht mitpricht.

Das ist das eine, entsprechend der einen Hälfte des Wortes »Bewegungsphotographie«. Das andere, das ebenfalls in dem Worte steckt, ist die Bewegung. Die Kinematographie unterscheidet sich bekanntlich von der gewöhnlichen Photographie durch den Hinzutritt der Be-

wegung. Sie zeigt uns nicht nur die Lichter und Schatten der Naturgegenstände in ihrem Ausdehnungs- und Stärkeverhältnis zueinander, sondern sie führt uns Menschen und Tiere und die sich bewegenden Elemente der unbelebten Natur in ihrer wirklichen Bewegung vor. Genauer gesagt: Sie bietet uns die bewegten Photographien der dargestellten Personen, Tiere und Gegenstände. Was sich im Kinobilde bewegt, sind natürlich nicht die Gegenstände selbst, sondern ihre Bilder, ihre Photographien, exakt ausgedrückt die Lichter und Schatten, aus denen diese sich zusammensetzen. Wir sehen die Lichter und Schatten sich auf der Projektionsfläche hin und her bewegen. Diese Bewegung erzeugt in uns die Illusion sich bewegender Gegenstände, ebenso wie die Lichter und Schatten allein, ohne die Bewegung, die Illusion plastischer, räumlicher Gebilde hervorrufen. Was in Wirklichkeit vorhanden ist, das ist zunächst nur die weiße unbewegte Projektionsfläche. So wie der Maler nach Marées beim Zeichnen das Weiß der Papierfläche so »modifizieren« muß, daß der Eindruck eines lebenden Menschen entsteht, so wird das reine Weiß der unbewegten Projektionsfläche durch das Kinobild mit seinen bewegten Lichtern und Schatten so modifiziert, daß in der Phantasie des Zuschauers die Vorstellung sich bewegender runder Körper entsteht.

Der Laie ist nun geneigt zu sagen: Also handelt es sich doch um eine Illusion. Und warum soll diese nicht auch hier eine künstlerische sein, ebenso wie die Illusion, die man beim Anblick einer Zeichnung oder eines Gemäldes erlebt? Hierauf gibt eben die vorhergehende Auseinandersetzung die Antwort. Eine Illusion findet allerdings statt, insofern man sich etwas vorstellt, was nicht vorhanden ist, wovon man nur ein Scheinbild wahrnimmt. Aber diese Illusion ist keine künstlerische, insofern die Vorstellung der künstlerischen Persönlichkeit dabei wegfällt.

Und was das bedeutet, zeigt eine weitere Analyse der Kinematographie. Der Laie zwar wird sagen: Der Hinzutritt der Bewegung ist gerade das Künstlerische am Laufbilde. Denn es kommt dadurch der Natur näher. Es spiegelt die Wirklichkeit, die ja fast immer mehr oder weniger bewegt ist, vollständiger und darum treuer wider als die unbewegte Photographie. Ja es ist sogar der Malerei in dieser Beziehung überlegen. Denn diese gibt ja ebenfalls nicht die wirkliche Bewegung, wenn sie auch in der Farbe ihrerseits wieder ein Mittel hat, der Natur näher zu kommen. Der Filmfabrikant und der in seinen Diensten stehende Kinoschriftsteller, der in der Fachpresse des Kinokapitals die neue Technik feiert, sind in der Tat überzeugt, daß hierin eine Überlegenheit der Kinematographie über die gewöhnliche Photographie und die Malerei zu erkennen sei. Sie glauben allen Ernstes, daß der höhere

Grad der Annäherung an die Natur für diese Technik auch einen höheren Kunstwert bedeute.

Natürlich ist das ein Irrtum. Das ergibt sich schon aus der ganz elementaren Tatsache, daß weder die Plastik noch auch die Malerei die wirkliche Bewegung als Kunstmittel kennen. Oder genauer gesagt, daß diese beiden Künste, über deren künstlerischen Charakter ja kein Zweifel obwalten kann, die Bewegung nicht durch bewegte, sondern durch unbewegte Formen wiedergeben, die nur so gewählt sein müssen, daß sie den Eindruck der Bewegung machen. Wenn Myron seinen Diskuswerfer in dem Augenblick darstellt, wo er die schwere eiserne Scheibe mit der Rechten nach rückwärts schwingt, um sie dann mit einem gewaltigen Ruck nach vorn zu schleudern, so hat er damit ein Kunstwerk geschaffen, das sich zwar nicht selbst bewegt, aber doch Bewegungsillusion erzeugt. Diese Bewegungsillusion besteht darin, daß der Beschauer sich beim Anblick dieser Statue, die tatsächlich bewegungslos ist, dennoch, infolge ihrer künstlerischen Form, eine bestimmte Bewegung vorstellt. Er nimmt Unbewegtes wahr, ergänzt es aber in seiner Phantasie zu Bewegtem. Dabei handelt es sich keineswegs um eine wirkliche Täuschung. Der Beschauer unterliegt durchaus nicht der Sinnestäuschung, wirkliche Bewegung zu sehen, sondern er weiß ganz genau, daß er ein unbewegtes Gebilde aus Bronze vor sich hat. Dennoch stellt er sich — eben auf Grund der Kunstform — in dieser unbewegten Bronze in seiner Phantasie einen bewegten menschlichen Leib vor. Er ist sich während der Anschauung vollständig bewußt, daß er sich einer Täuschung hingibt. Das heißt, er erlebt eine freiwillige, von ihm selbst durchschaute Täuschung, eine »bewußte Selbsttäuschung«.

Die Bewußtheit der Selbsttäuschung ist es nun, die seine Anschauung zu einer ästhetischen macht. Das Kennzeichen jedes Kunstwerks besteht darin, daß es zwar dem Beschauer etwas vortäuscht, daß aber die Bewußtheit der Täuschung bei der Anschauung aufrecht erhalten wird. Diese Bewußtheit bedeutet eine dauernde Distanz von der Natur, eine Distanz, deren Reiz grade darin besteht, daß sie in einem Gegensatz zu der mit der Natur übereinstimmenden Bewegungsvorstellung steht. Der Beschauer bewundert während der Anschauung den Künstler, der ihn durch die von ihm gewählte Kunstform zwingt, trotz der Bewegungslosigkeit der Bronze dennoch eine Bewegungsvorstellung zu erleben. Der Kunstwert der Statue — zunächst in bezug auf die Bewegung — besteht also in der ihr vom Künstler mitgeteilten Kraft, eine Bewegungsillusion beim Beschauer auszulösen. Ich nenne das Illusionskraft. Jedes Kunstwerk muß Illusionskraft haben, wenn es wirklich ein Kunstwerk sein soll. Wer das bei der

Anschauung nicht fühlt, kann annehmen, daß ihm das Organ für Kunst fehlt. Er ist dann eben künstlerisch nicht illusionsfähig.

Es gibt nun verschiedene Arten von Illusion, also auch verschiedene Arten von Illusionskraft. Hier interessiert uns zunächst nur die eine, die sich auf die Bewegung bezieht.

Die Mittel, mit denen der Künstler Bewegungsillusion erzeugt, sind verschiedener Art. Das wichtigste ist die Auswahl des fruchtbarsten Moments. Der fruchtbarste Moment ist derjenige Augenblick, dasjenige Stadium eines größeren Bewegungsverlaufes, dessen Anblick die Illusion der ganzen Bewegung am sichersten und stärksten erzeugt. Es läßt sich leicht nachweisen, daß dies beim Diskuswurf eben der von Myron gewählte Moment ist. Er ist nicht nur dasjenige Stadium der ganzen Bewegung, das trotz des vorübergehenden Charakters der letzteren verhältnismäßig am längsten dauert, sondern auch dasjenige, von dem aus man sich rückwärts und vorwärts die ganze Bewegung am leichtesten in der Phantasie rekonstruieren kann. Die Folge davon ist die, daß man angesichts dieser Statue die Bewegung des Diskuswurfs in ihrem ganzen Verlauf besonders stark erlebt.

Genau so ist es in der Malerei, nur daß hier noch die Art der Ausführung hinzukommt, um die Illusion der Bewegung zu steigern. Wenn Manet oder Liebermann ein galoppierendes Pferd oder Liljefors eine flatternde Wachtel malen, so tun sie das in einer Weise, daß die Umrisse nicht an der Fläche kleben, sondern sich von ihr loslösen, wodurch natürlich die Bewegungsvorstellung wesentlich verstärkt wird. Auch hier ist die Ausbildung der Technik ein Verdienst des Künstlers, denn er hat die Pinselführung gerade so gestaltet, daß die beabsichtigte Täuschung entsteht.

In diesem Sinne also geht die Absicht des Künstlers auf Bewegungsillusion. Es ist aber ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß dies zu einer eigentlichen Täuschung führen müsse. Im Gegenteil, das Künstlerische besteht eben darin, daß die Täuschung nicht erreicht wird und auch nicht beabsichtigt war. Fälle, wo eine wirkliche Bewegung stattfindet, fallen nicht in den Bereich der Kunst. Pferde oder Hunde aus Holz oder Papiermaché, deren Köpfe und Beine sich beim Vorwärtsrollen auf dem Fußboden bewegen, oder die bekannten sägenden oder holzhackenden Männer aus ausgeschnittenem und bemaltem Blech, die man wohl in den Uhrläden stehen sieht, wo sie von irgend einem Uhrwerk in Bewegung gesetzt werden, sind keine Kunstwerke, sondern Kunststücke.

Schon daraus kann man entnehmen, daß der Grad der Annäherung an die Natur nicht das Kennzeichen guter Kunst ist. Natürlich bemüht sich der Künstler — wenn er nicht gerade der modernsten Richtung

angehört — der Natur möglichst nahe zu kommen. Aber er hält sich dabei stets innerhalb der Grenzen, die durch die Darstellungsmittel seiner Kunst gegeben sind. In bezug auf die Bewegungssillusion ist dasjenige Kunstwerk das beste, das innerhalb der Grenzen, die durch die tatsächliche Bewegungslosigkeit gegeben sind, die denkbar stärkste Bewegungssillusion erzeugt. Die eigentliche Arbeit des Künstlers besteht darin, die Mittel ausfindig zu machen, wie das zu geschehen hat. Gelingt es ihm, so ist das sein persönliches Verdienst. Die Art der Illusionserzeugung ist dann eine der Formen, in denen sich seine Persönlichkeit ausspricht. Dieses künstlerische Verdienst ist dem Beschauer — falls er überhaupt etwas von Kunst versteht — bei der Anschauung gegenwärtig. Das Bewußtsein desselben gehört mit zur bewußten Selbsttäuschung. Bei aller Annäherung an die Natur muß das Kunstwerk doch in einer gewissen Distanz von ihr bleiben, wenn es künstlerisch wirken soll. Diese Distanz ist schon durch die tatsächliche Bewegungslosigkeit — abgesehen von allem anderen — gegeben. Letztere zwingt den Beschauer zu einer Phantasietätigkeit. Er muß mit seiner Phantasie die Bewegungslosigkeit überwinden, sonst kann er die Handlung nicht wirklich erleben. Auf dieser Phantasietätigkeit beruht im wesentlichen sein künstlerischer Genuß. Pflicht des Künstlers ist es also, ihn dazu anzuregen.

Diese ganze Phantasietätigkeit fällt nun beim Kino weg. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Bewegungsphotographie wirkliche Bewegung gibt. Eine Phantasietätigkeit findet zwar auch da noch statt, denn der Beschauer muß sich unter den bewegten Lichtern und Schatten bewegte Naturgegenstände vorstellen. Aber in bezug auf die Bewegung ist keine Phantasietätigkeit nötig. Denn wenn ich wirkliche Bewegung sehe, brauche ich sie mir nicht erst in der Phantasie zu ergänzen. Eine bewegte Figur brauche ich mir nicht erst aus dem Zustand der Ruhe in den der Bewegung zu übersetzen. Denn ich erlebe die Bewegung ja schon durch die Wahrnehmung, indem ich die sich bewegenden Lichter und Schatten auf der Fläche sehe. Ich erlebe sie infolge der bekannten Sinnestäuschung, auf der die Bewegungsphotographie beruht, nämlich der zeitlichen Aneinanderreihung zahlreicher Einzelaufnahmen, Momentphotographien der einzelnen Bewegungsstadien, die in ihrer raschen Aufeinanderfolge den Eindruck einer zusammenhängenden Bewegung machen. Und da ich sie schon durch die Wahrnehmung erlebe, so wird meine Phantasie durch die Bewegungsphotographie nicht angeregt, sondern im Gegenteil außer Aktion gesetzt, ausgeschaltet, gelähmt. Das heißt also, die höhere geistige Tätigkeit des Beschauers fällt weg und an ihre Stelle tritt die rein äußerliche, ganz elementare Wahrnehmung. Die Bewegungs-

photographie ist also nicht künstlerischer als die gewöhnliche Photographie, sondern weniger künstlerisch. Und wenn die gewöhnliche Photographie wegen des Wegfalls der persönlichen Gestaltung nicht als Kunst im höheren Sinne gelten kann, so ergibt sich daraus, daß dies bei der Bewegungsphotographie noch viel weniger der Fall ist. Sie ist im Gegenteil eine Eselsbrücke für alle diejenigen, welche keine Phantasie haben oder so faul sind, daß sie ihre Phantasie nicht anstrengen mögen, um sich etwas vorzustellen, was nicht da ist. Die Bewegungsphotographie rangiert in dieser Beziehung nicht mit der Malerei und Plastik, also den eigentlichen Künsten, sondern mit den täuschenden Jahrmarktsillusionen, nämlich dem Panorama, dem Panoptikum und der höheren Magie.

Dementsprechend ist auch das Verdienst des Kinooperators kein künstlerisches. Er muß zwar auch den richtigen Standpunkt und die wirksamste Beleuchtung wählen, und darin liegt, wie gesagt, ein gewisses Geschicklichkeitsverdienst. Auch muß er natürlich genau während der Zeitspanne kurbeln, in der sich die Bewegung, die er wiedergeben will, abspielt. Aber das ist keine große Kunst. Dazu gehört nur eine gewisse Aufmerksamkeit und — das bekannte Glück, das beim Kinematographieren eine noch größere Rolle spielt als sonst im Leben. Aber er braucht innerhalb dieser Zeitspanne nicht den fruchtbarsten Moment der Bewegung auszuwählen und auch sonst kein Mittel anzuwenden, um die Bewegungsillusion zu steigern. Denn sein Apparat gibt ja ganz automatisch die Bewegung selbst wieder, genau so wie sie sich abspielt. Das Verdienst dabei ist ein rein technisches, nämlich das Verdienst der Erfindung der Bewegungsphotographie. Ein künstlerisches Verdienst ist dabei überhaupt nicht vorhanden. So wie beim Zuschauer die ästhetische Phantasietätigkeit ausgeschaltet ist, weil er sich nicht Unbewegtes in Bewegtes zu übersetzen braucht, so ist beim Kinooperator die künstlerische Schöpferfähigkeit ausgeschaltet, weil er nicht gezwungen ist, sich aus einem ganzen Bewegungsverlaufe einen bestimmten Moment als den prägnantesten auszuwählen. Er gibt eben die ganze Naturerscheinung wieder, mit allem Zufälligen, was ihr anhaftet. Das heißt, er spart dabei die auswählende, ordnende und sichtende Tätigkeit, die für die Kunst charakteristisch ist.

Das wird besonders klar bei der kinematographischen Aufnahme von Volksszenen oder Haupt- und Staatsaktionen, an denen viele sich bewegende Menschen teilnehmen. Als Adolf Menzel die Krönung König Wilhelms in Königsberg malte, mußte er, wie er selbst berichtet, mit dem Vordergrund eine wesentliche Veränderung vornehmen. Er mußte nämlich, um den Blick auf den König und die Damen des Hofes frei zu bekommen, die Mitglieder des Bundesrats in

seiner Nähe nach rechts und links auseinanderschieben, wodurch er überdies die Möglichkeit gewann, statt ihrer Hinterköpfe ihre Profile oder Halbprofile auf das Bild bringen zu können. Das ist ein ganz elementares Beispiel von Komposition, bei einem Bilde, das im übrigen nach der Intention seines Schöpfers einen bestimmten Vorgang des Lebens genau darstellen sollte. Das Verdienst Menzels in kompositioneller Beziehung bestand eben in dieser leichten, aber wichtigen Veränderung der Natur.

Eine solche Veränderung kommt nun in der Kinematographie nicht in Betracht. Der Vorgang wird da eben genau so gekurbelt, wie er sich in Wirklichkeit abspielt. Er kann gar nicht anders gekurbelt werden, als es die Natur hergibt, kann also auch nachher nicht anders auf der Projektionsfläche erscheinen. Ob dabei etwas Wichtiges verdeckt wird oder sonst durch einen Zufall nicht auf dem Bilde erscheint, berührt den Operateur nicht oder höchstens insofern, als es Sache des Glücks ist und der Film entweder gelingt oder mißlingt. Es ist klar, daß dieses mechanische und unüberlegte Abkurbeln, wobei so vieles dem Zufall überlassen bleibt, alles andere eher ist als Kunst. Die künstlerische Komposition wird erst durch die Bewegungslosigkeit des Gemäldes notwendig. Diese hat zur Folge, daß alle Personen in einem bestimmten räumlichen Verhältnis zueinander auf der Fläche fixiert sind. Natürlich sucht der Maler das Bild so zu gestalten, daß der Vorgang deutlich erkennbar ist, die Hauptsache als Hauptsache erscheint, die wichtigsten Personen nicht durch andere verdeckt werden usw. In der Natur und in der Bewegungsphotographie ergibt sich die Deutlichkeit des Vorgangs daraus, daß dieser sich in der Bewegung, also zeitlich entwickelt, und daß das räumliche Verhältnis der Personen zueinander wechselt, d. h. sich sukzessive verändert. Die Vorstellung, die sich der Zuschauer von dem Vorgang macht, setzt sich aus vielen Einzelvorstellungen zusammen, die alle voneinander verschieden sind, bei denen die Personen in verschiedenem räumlichen Verhältnis zueinander stehen, sich verschieden bewegen usw. Das Verdienst des Malers dagegen besteht darin, daß er aus dieser unendlichen Vielheit der Erscheinungen für jede der vorhandenen Personen die charakteristische Ansicht, Bewegung, Mimik usw. auswählt und das Ganze so ordnet, daß der bewegte Vorgang trotz der gegenseitigen Überschneidung der Figuren völlig klar und anschaulich auf dem Bilde erscheint. Das ist Kunst. Der Kinooperateur dagegen läßt seinen Apparat blindlings laufen und hofft das Beste. Das ist Technik. Daß der Kinematograph kein Komponieren kennt, ist wieder ein neuer Beweis, daß ihm das künstlerische Moment abgeht. Die Ausführung des Kinobildes ist eben eine rein mechanische. Der Geist ist dabei fast ganz ausgeschaltet.

Wir haben gesehen, daß die Einführung der wirklichen Bewegung in die Photographie eine unkünstlerische Annäherung an die Natur bedeutet. Die Absicht geht dabei ohne Zweifel auf wirkliche Täuschung. Der Bildhauer und der Maler verzichten auf diese Täuschung. Bei ihren Schöpfungen hat die Bewegungslosigkeit die Bedeutung eines »täuschungshindernden Elements«. Daraus, daß sie dieses bestehen lassen, darf man schließen, daß es ästhetisch notwendig ist. Es ist aber notwendig, um die Distanz von der Natur zu bewerkstelligen, welche die Täuschung des Beschauers zu einer bewußten macht. Auch beim Kino kommt allerdings eine wirkliche Täuschung nicht zustande. Denn wenn auch durch die Einführung der Bewegung die Natur in dieser Hinsicht völlig erreicht wird, so gibt es doch noch andere Züge der Wirklichkeit, die von der Kinematographie nicht wiedergegeben werden können, nämlich das Geräusch, die Farbe und die Raumentiefe. Die Geräuschlosigkeit, die Farblosigkeit und die Flächenhaftigkeit des Kinobildes sind täuschungshindernde Elemente, die vorläufig noch bestehen bleiben. Man könnte daraus vielleicht schließen, daß die Bewegungsphotographie eben doch eine Kunst sei, da sie solche täuschungshindernde Elemente habe. Und vielleicht wäre die Erwägung berechtigt: Es komme ja im Kino trotz der Bewegung doch keine wirkliche Täuschung zustande, also finde auch hier der Gesichtspunkt der bewußten Selbsttäuschung Anwendung, und daraus ergebe sich, daß das Kino eine Kunst sei. Dieser Einwand wäre gar nicht überraschend, denn er könnte auch in bezug auf die einfache Photographie erhoben werden und ist tatsächlich in bezug auf sie schon erhoben worden. Ich muß deshalb noch einmal darauf hinweisen, daß der Ausfall der Persönlichkeit, der die Photographie von der Kunst unterscheidet, auch für die Bewegungsphotographie gilt.

Noch wichtiger aber ist ein anderes: die Bewegungsphotographie weist zwar solche täuschungshindernde Elemente auf. Aber sie strebt danach, sie möglichst zurückzudrängen, schließlich sogar ganz aufzuheben. Und das ist immer ein Kennzeichen für Pseudokunst. Den Beweis dafür haben wir im Panorama und im Panoptikum. Die Malerei strebt zwar nach Raumvertiefung, die sie bekanntlich durch die Perspektive und das Helldunkel erreicht. Aber sie bleibt dabei tatsächlich an die Fläche gebunden. Im Panorama dagegen werden Mauern, Hügel, Kanonen, Karren, Kochtöpfe, Eisenbahnwägen usw. des Vordergrundes in plastischer Wirklichkeit angebracht. Die Plastik strebt zwar nach Bewegungsillusion. Sie macht aber keinen Versuch, den Marmor oder irgend ein anderes plastisches Material in wirkliche Bewegung zu versetzen. Im Panoptikum dagegen kann man Wachsstatuen sehen, die sich automatisch bewegen, die Brust beim Atmen heben und senken, die Augen rollen usw.

Gerade hier haben wir es aber mit unkünstlerischen Spielereien zu tun, die wohl das große Publikum reizen, nicht aber den Kunstkenner befriedigen können. Für alle diese Pseudokünste ist es bezeichnend, daß sie nach Aufhebung der täuschunghindernden Elemente streben. Sie bemühen sich also, das zu beseitigen, was die Bewußtheit der Täuschung aufrecht erhält. Dabei ist es ganz gleichgültig, ob ihnen das auch in vollem Maße gelingt. Angenommen selbst, der Besucher eines Panoptikums würde den Betrug, der mit einer sich bewegenden Wachfigur an ihm vollzogen werden soll, durchschauen, oder angenommen, der Besucher eines Panoramas würde genau unterscheiden können, was von der Darstellung gemalt und was plastische Wirklichkeit ist, so würden diese Schöpfungen darum doch keine Kunstwerke sein, weil in ihnen wenigstens die Absicht der Täuschung offen zutage träte, eine Absicht, die nur infolge technischen Unvermögens nicht zum Ziel geführt hätte.

Diesen Pseudokünsten ist nun auch das Kino zuzurechnen. Von der Bewegung haben wir schon gesprochen. Schon ihre Einführung in die Photographie bedeutet die Aufhebung eines täuschunghindernden Elements. Wenn auch die Täuschung dabei nicht perfekt wird, weil noch andere täuschunghindernde Elemente vorhanden sind, so ist doch schon die Absicht der Täuschung unkünstlerisch. Wir können ganz allgemein sagen, daß jede Aufhebung eines täuschunghindernden Elementes der Kunst Abbruch tut, weil sie die Absicht einer wenn auch nur partiellen Täuschung in sich schließt. Die Annäherung an die Natur darf in der Kunst nicht in der Weise erfolgen, daß die täuschunghindernden Elemente aufgehoben werden, sondern nur in der Weise, daß innerhalb der durch sie gezogenen Grenzen die denkbar stärkste Naturwahrheit angestrebt wird.

Sehen wir nun, in welcher Weise die Bewegungsphotographie die anderen täuschunghindernden Elemente auszuschalten sucht. Da ist zuerst die Geräuschlosigkeit. An sich ist die Bewegungsphotographie wie jede Photographie stumm. Die Schauspieler im Kinodrama sprechen nicht wirklich. Sie mögen bei der Aufnahme gesprochen haben, weil es ihnen so leichter wurde, ihr Spiel mimisch ausdrucksvoll zu gestalten. Jedenfalls hat das aber für die Vorführung selbst keine Bedeutung, da der normale Zuschauer ihnen die Worte ja doch nicht von den Lippen ablesen kann¹⁾. Einen Wasserfall in

¹⁾ Es wird übrigens erzählt, daß ein Taubstummer einmal in einem Kinodrama plötzlich in lautes Lachen ausgebrochen sei, weil er einem Schauspieler die schnoddrigen Worte, die er bei der Aufnahme gesprochen hatte, von den Lippen abgelesen habe. Auf das Problem der »synchronischen« Aufnahmen, des Kinetophons, der »Lichtspieloper« usw. kann ich hier nicht eingehen.

einem landschaftlichen Naturfilm sehen wir zwar vom Felsen herabstürzen, allein wir hören das Geplätscher des Wassers nicht. Bei der Darstellung einer festlich bewegten Volksmenge, die irgend ein wichtiges Ereignis feiert, sehen wir zwar, wie die Menschen Hüte und Taschentücher schwenken, aber wir hören sie nicht Hurra rufen. Das ist zunächst einmal insofern störend, als es einen Widerspruch in sich schließt. Nämlich den Widerspruch zwischen der Geräuschlosigkeit des Kinobildes, das wir sehen, und den wirklichen Bewegungen, die die Menschen, das Wasser usw. ausführen. Wir erwarten, wenn wir eine Bewegung sehen, die in der Wirklichkeit von Geräusch begleitet ist, auch dieses Geräusch zu hören. Und wir sind enttäuscht, wenn es ausbleibt. Das wird schon mehr als ein Kinobesucher empfunden haben. Der Gegensatz zur wirklichen Bewegung macht die Geräuschlosigkeit nur um so fühlbarer. Man fragt sich, was es für einen Zweck hat, den Zuschauer in einer Hinsicht, d. h. durch Einführung der wirklichen Bewegung zu täuschen, wenn andererseits der Verzicht auf das Geräusch die Täuschung doch wieder aufhebt oder illusorisch macht. Entsteht dadurch nicht ein unorganischer, unkünstlerischer, wenn ich so sagen soll hinkender Eindruck?

Die Kinoindustrie hat diesen Mangel sehr wohl erkannt. Sie hat daraus gefolgert: Wer A sagt, muß auch B sagen. Das heißt sie hat sich bemüht, auch die Geräusche künstlich zu erzeugen. Zwei Formen kommen dafür in Betracht. Die eine besteht in mechanischen Geräuschen von der Art des Theaterdonners, der bekanntlich durch Schütteln eines großen Bleches hervorgebracht wird. In ähnlicher Weise wird wohl auch im Kino das Rauschen einer Fontäne, das Rasseln eines Eisenbahnzuges, der Regen, der Wind, der Sturm usw. imitiert.

Die zweite Form ist die Reproduktion des Geräusches durch das Grammophon. Dabei schwebt der Technik das Ideal der gleichzeitigen Aufnahme der optischen und akustischen Naturerscheinungen vor. Gleichzeitig mit der Bewegung, die aufgenommen wird, soll der Phonograph das dazu gehörige Geräusch aufnehmen. Und bei der Reproduktion im Kinotheater wirkt beides zusammen. Diese Aufgabe ist allerdings noch nicht völlig gelöst. Die sogenannten »Tonbilder«, von denen man sich früher einmal so viel versprach, sind aus unseren Lichtspieltheatern fast ganz verschwunden. Bewegung und Geräusch sind offenbar schwer zum völligen Zusammenstimmen zu bringen. Ein singender Mensch z. B. öffnet, wie ich das wohl beobachtet habe, den Mund zu anderen Zeiten, als die gesungenen Töne an das Ohr des Zuschauers dringen. Aber an sich ist das Problem nicht unlösbar und wird auch gewiß in nicht allzu langer Zeit einmal gelöst werden.

Das Entscheidende ist aber garnicht, ob die Lösung jetzt schon erreicht ist oder nicht, sondern in welcher Richtung die Absicht der Technik geht. Und da kann wohl kein Zweifel sein, daß es die Richtung auf die Natur ist, die ihr dabei vorschwebt. Das Kinobild soll in seiner Wirkung der Natur möglichst angenähert werden. Sein Eindruck soll mit dem der entsprechenden Natur möglichst identisch sein. Angenommen nun, dieses Ideal wäre in bezug auf das Geräusch erreicht. Was wäre damit gewonnen? Eigentlich nur, daß das Kinobild noch in einem zweiten Punkte mit der Natur übereinstimmte. Völlig zusammenfallen würde es mit ihr auch dann nicht. Denn es würde ja dann noch die Farbe fehlen, da die Bewegungsphotographie ebenso wie die gewöhnliche Photographie farblos ist.

So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß die Kinoindustrie sich längst bemüht hat, auch die Naturfarben in der Bewegungsphotographie zur Anwendung zu bringen. Ganz neuerdings scheint es gelungen zu sein, die Farbenphotographie auch in den Kinematographen einzuführen. Doch haben wir davon noch nichts gesehen. Offenbar ist die Technik noch immer zu schwierig und auch zu teuer. Dennoch ist nicht daran zu zweifeln, daß das Problem einmal gelöst werden wird. Vorausgesetzt nun, das wäre der Fall: Was wäre damit gewonnen? Wiederum nur ein weiterer Grad der Annäherung an die Natur.

Denn auch dann bliebe immer noch ein täuschungshinderndes Element übrig, nämlich die Flächenhaftigkeit. Jetzt liegt die Sache so, daß wir nicht nur theoretisch wissen, daß wir eine hellerleuchtete Fläche vor uns haben, sondern daß wir diese Fläche auch wirklich sehen. In der Natur erhalten wir den Eindruck des räumlichen Verhältnisses der Dinge zu einander bekanntlich — abgesehen von der taktilen Erfahrung und der Eigenbewegung — durch das stereoskopische Sehen unserer Augen, d. h. dadurch, daß wir von jedem Gegenstand zwei Bilder erhalten, die einander zwar sehr ähnlich, aber — entsprechend der Augenentfernung — doch etwas verschieden sind. Wir sehen gewissermaßen ein wenig um die Dinge herum. Bei einer Photographie, auch einer bewegten, ist das nicht der Fall. Wir erhalten hier in jedem Augenblick, d. h. in jedem Stadium der Bewegung immer nur ein Bild, wodurch uns das Wahrnehmen der plastischen Rundung unmöglich gemacht, d. h. also das Bewußtsein der Flächenhaftigkeit aufrecht erhalten wird. Die meisten Kinobesucher haben dieses Gefühl der Flächenhaftigkeit in sehr hohem Grade. Das ergibt sich schon daraus, daß man in der Literatur sehr oft die Bemerkung lesen kann, die Kinofiguren »huschten auf der Fläche hin und her«. Dieser Eindruck ist also ein wichtiges täuschungshinderndes Element. Bei der gewöhnlichen Photographie gibt

es nur ein Mittel, dieses täuschunghindernde Element zu überwinden. Das ist das Stereoskop, dessen Wirkung bekanntlich darauf beruht, daß zwei Aufnahmen gemacht werden, von zwei Punkten aus, die genau so weit voneinander entfernt liegen wie unsere Augen, und daß nachher bei der Anschauung beide Bilder dem Beschauer gleichzeitig dargeboten und von ihm vermöge eines optischen Zwangs zu einem verschmolzen werden.

Dieser optische Zwang des Stereoskops ist nun auf das Kino nicht anzuwenden. Aus dem einfachen Grunde, weil er eine Fixierung der beiden Augen voraussetzt, also immer nur individuell, d. h. auf eine Person ausgeübt werden kann. Im Lichtspieltheater aber sitzen viele Personen, und sie wollen sich auch nicht den Guckkasten vor die Augen halten, der beim Stereoskop Anwendung findet. Es kann also mit Sicherheit behauptet werden, daß das täuschunghindernde Element der Flächenhaftigkeit niemals aufgehoben werden wird. Der Eindruck des Flächenhaften ist aber deshalb besonders stark, weil die Einführung der wirklichen Bewegung eine Naturübereinstimmung, d. h. eine Täuschung bedeutet, zu der die Flächenhaftigkeit in einem unveröhnlichen Gegensatz steht. Durch den Kontrast zu der wirklichen Bewegung kommt die Flächenhaftigkeit doppelt stark zum Bewußtsein. Ebenso kann man auch sagen, daß die Farblosigkeit bei der Bewegungsphotographie stärker empfunden wird als bei der gewöhnlichen Photographie, weil sie im Gegensatz zu der wirklichen Bewegung steht. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Figuren der Kinobilder wie mit Mehl bepudert aussehen. Das möchte ich auf diesen Kontrast zurückführen.

Angenommen aber auch, das täuschunghindernde Element der Flächenhaftigkeit wäre ebenfalls durch irgend einen technischen Kunstgriff von der Art der einmal aufgetauchten »Kinoplastiken« überwunden, d. h. alle täuschunghindernden Elemente, Bewegungslosigkeit, Geräuschlosigkeit, Farblosigkeit und Flächenhaftigkeit fielen einmal in Zukunft weg, was wäre die Folge? Einfach die, daß das Bild gar nicht als Bild, sondern als Natur erschiene. Man würde dann überhaupt keine Kunst, sondern Natur vor sich zu sehen glauben. Das hieße aber: die Täuschung würde perfekt werden. Denn was man sähe, wäre zwar nicht wirkliche Natur, erschiene aber so, und zwar ganz, restlos, ohne jede Einschränkung. Damit wäre aber die Vorstellung einer menschlichen Persönlichkeit völlig ausgeschaltet. Eine derartige Darstellung der Natur wäre also ebenso wenig ein Kunstwerk, wie man das erste beste Spiegelbild der Wirklichkeit als ein solches ansprechen könnte. Unsere Großeltern pflegten im Erdgeschoß ihrer Stadtwohnungen an den Fenstern außen nach

der Straße zu schräge Spiegel anzubringen, in denen sie das Leben der Passanten, besonders der auf dem Bürgersteig gehenden Personen beobachten konnten. Was sie dabei sahen, die Spiegelbilder, die sie da, am Fenster sitzend, in sich aufnahmen, waren keine Kunstwerke. Sie waren vielmehr Wirklichkeit, die man nur aus Bequemlichkeitsgründen, um das Fenster nicht aufmachen und sich nicht hinauslehnen zu müssen, ins Spiegelbild übertragen hatte. Nichts anderes sind die Kinobilder oder wären die Kinobilder, vorausgesetzt, daß es gelänge, alle täuschunghindernden Elemente zu überwinden. Sie wären Wirklichkeit, die man nur, um sie fixieren und überall einer größeren Zahl von Menschen zugänglich machen zu können, durch ein technisch ingenüoses Verfahren auf die Projektionsfläche eines größeren Saales übertragen hätte. Das wäre aber kein künstlerisches, sondern lediglich ein technisches Verdienst. Die Bewegung macht also diese Bilder nicht zu Kunstwerken. Sie sind nicht nur deshalb keine Kunst, weil sie Photographien, sondern auch ganz besonders deshalb, weil sie Bewegungsphotographien sind.

Je mehr täuschunghindernde Elemente in einer Kunst ausgeschaltet werden, um so mehr nähert sie sich der Natur. Ein farbiges Bild steht der Natur näher als eine farblose Zeichnung, eine polychrome Skulptur näher als eine farblose Marmorskulptur. Ein Farbenkupferstich ist *ceteris paribus* »natürlicher« als ein farbloser Holzschnitt oder eine schwarzweiße Radierung. Bei diesen eigentlichen Künsten ist nun aber das Charakteristische, daß sie gar nicht unbedingt und allgemein nach der Überwindung der täuschunghindernden Elemente streben. Zwar können wir immer von Zeit zu Zeit Bemühungen dieser Art beobachten. Dazu gehört z. B. die Polychromie der griechischen Plastik. In der Tat ist die Farblosigkeit des weißen Marmors ein so starkes täuschunghinderndes Element, daß es sehr merkwürdig wäre, wenn man keine Versuche gemacht hätte, die Farbe in die Plastik, auch in die Marmorplastik einzuführen. Dennoch hat man das in der Regel nicht in der Weise getan, daß dabei die Naturfarbe genau imitiert worden wäre. Man begnügte sich vielmehr mit einer konventionellen Kolorierung, z. B. mit einer Färbung der Haare, Augen, Schmucksachen und Gewänder, während man das Nackte weiß oder nahezu weiß ließ, wobei dann eben die nicht realistisch bemalten Teile als täuschunghindernde Elemente verblieben. Und selbst diese beschränkte Polychromie ist keineswegs allgemein durchgeführt worden. Z. B. sind es heutzutage nur wenige Bildhauer, die sie prinzipiell anwenden. Ein sicherer Beweis, daß es Künstler gibt, die das täuschunghindernde Element der Farblosigkeit gar nicht als Störung des Kunstgenusses empfinden, im Gegenteil gerade in ihm eine Förderung desselben sehen.

Auch in den graphischen Künsten ist die Farbe wiederholt und zu verschiedenen Zeiten angewendet worden. Der Holzschnitt wurde in seinen Anfängen im 15. Jahrhundert koloriert, im 16. Jahrhundert wurde der Farbholzschnitt mit mehreren Platten erfunden. Im 18. Jahrhundert folgte dann die Ausbildung des farbigen Kupferstichs, im 19. Jahrhundert die der farbigen Lithographie. Aber zwischendurch wurde auch immer wieder die farblose Graphik geübt. Und zwar gerade von den größten Meistern. Dürers und Holbeins Holzschnitte sind in der Regel nicht koloriert worden, weil diese Künstler eine Technik ausgebildet hatten, die auch ohne Farben die gewünschte Wirkung erreichte. Sie trauten offenbar ihrem Publikum genug Phantasie zu, um sich eine farblos dargestellte Natur farbig zu denken. Rembrandt hat seine Radierungen nicht koloriert, weil er seinen Ehrgeiz darein setzte, auch mit der einfachen Schwarzweißtechnik farbige Wirkungen zu erzielen. Die Anwendungen der Farbe in den graphischen Künsten sind eigentlich immer nur Episoden gewesen, die die Entwicklung nicht ernstlich bestimmt haben. Selbst in der Steinzeichnung hat sich die Farbigekeit nicht allgemein durchgesetzt, wie denn neben dem modernen farbigen Künstlerholzschnitt der expressionistische Schwarzweißholzschnitt steht. Und alles das, obwohl die technischen Schwierigkeiten, die früher der Anwendung der Farbe entgegenstanden, längst überwunden sind. Das ist doch ein Beweis, daß die künstlerische Entwicklung keineswegs in der Richtung auf die völlige Übereinstimmung mit der Natur geht, sondern daß das Phantasiebedürfnis immer wieder dazu führt, eine gewisse Distanz von ihr innezuhalten.

Diese Tatsachen sind für die Beurteilung des Kinos von entscheidender Bedeutung. Sie beweisen, daß die Bewegungsphotographie sich in ihrem Streben nach möglicher Übereinstimmung mit der Natur und entsprechender Aufhebung der täuschunghindernden Elemente prinzipiell von der wahren Kunst unterscheidet. Für diese ist die Distanz von der Natur etwas Selbstverständliches, ein künstlerisches Moment, dessen Wert darin besteht, daß es die Phantasie anregt, zur Mittätigkeit anreizt. Für das Kino dagegen ist charakteristisch das bedingungslose Streben nach Annäherung an die Natur, bis zum Punkte des völligen Zusammenfallens beider Eindrücke. Das Ideal des Kinos liegt in der Richtung, die durch die Verse Goethes abgelehnt wird:

»Die Kunst darf nie die Wirklichkeit erreichen,
Denn wo Natur ist, muß die Kunst entweichen.«

Unsere naturalistische Ästhetik war bekanntlich anderer Ansicht. Arno Holz hat in der Blütezeit des Naturalismus das Wort geprägt: »Die

Kunst strebt danach, wieder Natur zu sein. Sie wird es nach Maßgabe ihrer technischen Bedingungen.« Diese Definition paßt wörtlich auf das Kino. Sie paßt aber nicht auf die Kunst. Die Kunst strebt nicht danach, Natur zu sein, sondern Natur darzustellen. Ihr Ideal ist nur, bis zu einem gewissen Grade Natur zu scheinen. Und zwar muß dieser Schein, wie schon Schiller wußte, ein »aufrichtiger« sein, er darf nie zur Täuschung ausarten. Eine Technik, deren Wesen darin besteht, daß sie nach absolutem Zusammenfallen mit der Natur, d. h. nach Täuschung strebt, kann niemals Kunst sein. Und da nun das Kino, wie wir gesehen haben, in seiner ganzen technischen Entwicklung dieses Streben zeigt, so ist es keine Kunst. Seine Entwicklung führt nicht zur Kunst hin, sondern von der Kunst weg. Und zwar um so mehr, je mehr sie eine Annäherung an die Natur bedeutet. Jeder Schritt weiter zur Natur stellt einen Schritt von der Kunst fort dar. Eine Technik, die danach strebt, Bilder zu schaffen, deren Eindruck mit dem der Natur zusammenfällt, ist ebenso wenig Kunst wie etwa die täuschende Imitation von Vogelstimmen oder die Herstellung künstlicher Blumen aus Papier oder gewebten Stoffen. Man macht so etwas wohl einmal aus irgend einem Grunde, sei es aus Bequemlichkeit, sei es, um seine technische Virtuosität zu zeigen. Aber man macht es nicht mit dem Anspruch, Kunst zu schaffen. Mag auch bei diesen täuschenden Techniken die Täuschung aus irgend einem Grunde, vielleicht infolge technischer Mängel, nicht perfekt werden, schon die Absicht der Täuschung charakterisiert sie als unkünstlerische Tätigkeiten. Diese Absicht ist es geradezu, die das Kino aus dem Reiche der Künste ausschließt. Die Kinematographie ist nicht nur deshalb keine Kunst, weil sie Photographie ist und als solche die Vorstellung von der Persönlichkeit eines schaffenden Künstlers ausschließt, sondern auch deshalb, weil ihre Entwicklung in der Richtung auf absolutes Zusammenfallen mit der Natur, d. h. auf Täuschung geht.

Hieraus ergibt sich nun aber etwas sehr Wichtiges, nämlich daß die eigentliche Stärke des Kinos in den unkünstlerischen Gattungen liegt, die es auf möglichste Übereinstimmung mit der Natur abgesehen haben. Das heißt mit anderen Worten: Das klassische Gebiet der Bewegungsphotographie ist die einfache Registrierung der Wirklichkeit so wie sie ist. Dasjenige Kinobild ist das beste, entspricht am meisten dem Wesen dieser Technik, das gar nichts anderes will, als die Natur in ihrer tatsächlichen Erscheinung wiedergeben. Das heißt also: das Verhältnis des Kinos zur Kunst ist ein durchaus negatives. Die Kinematographie ist dann am wenigsten zu beanstanden, wenn sie gar keine künstlerischen Ansprüche macht. Technische Vollkommenheit in der Herstellung und Vorführung der Filme ist darum

nicht ausgeschlossen. Man muß sie im Gegenteil als selbstverständlich voraussetzen. Wohl aber soll auf künstlerische Wirkungen im allgemeinen verzichtet werden. Wo die Natur, die der Aufnahme zugrunde liegt, selbst ästhetische Qualitäten hat, wird man sie natürlich erhalten und zur Wirkung zu bringen suchen. Aber ein Zurechtrücken oder Aufputzen derselben mit der Absicht, künstlerische Wirkungen zu erreichen, liegt zunächst nicht im Wesen des Kinos.

Wenn man nun die Gesamtheit aller Vorführungen überblickt, die gegenwärtig in den Lichtspieltheatern veranstaltet werden, so bemerkt man, daß sie sich in zwei Gattungen einteilen lassen, die scharf und prinzipiell voneinander zu unterscheiden sind. Die erste das sind diejenigen, welche die Natur so wiedergeben wie sie ist. Die zweite das sind diejenigen, welche die Natur so wiedergeben, wie sie nach der Absicht ihrer Urheber sein sollte, d. h. wie sie zum Zweck künstlerischer Wirkungen arrangiert, theatermäßig gestellt wird. Zur ersten gehören die Landschaftsaufnahmen und die Darstellungen aus dem Volksleben, zur zweiten die Kinodramen und Lustspiele. Bei jenen wird die Natur ohne künstliches Herrichten, d. h. in ihrer tatsächlichen Erscheinung wiedergegeben, bei diesen wird sie von Schauspielern gespielt und von Regisseuren gestellt. Die Beurteilung beider muß natürlich eine ganz verschiedene sein, wie sich schon aus den bisherigen Erörterungen ergibt. Ich nenne die ersteren die »Naturfilme«, die letzteren die »Kunstfilme«.

Es ist zunächst selbstverständlich, daß die Naturfilme durchaus berechtigt sind, daß sich gegen sie weder ethisch noch ästhetisch etwas einwenden läßt. Zu ihnen gehören alle Landschaftsaufnahmen, die direkt nach der Natur gemacht sind, alle Volksszenen, die man im Leben beobachten kann, alle Darstellungen von Handwerksverrichtungen, Techniken und Industrien, aber auch alle Vergnügungen des Volkes, Festzüge, Sportshandlungen, Tänze usw. Ferner alle Darstellungen aus der Völkerkunde und aus der Zeitgeschichte (die sogenannten »aktuellen« Filme), als da sind: Kriegsfilme (wenn sie nicht künstlich gestellt sind), Staatsaktionen, Truppeneinzüge, Parlamentsverhandlungen, Manöverszenen, militärische Übungen usw. Endlich alle Darstellungen aus dem Tierleben, sowohl nach reißenden Tieren in den zoologischen Gärten und Menagerien, als auch nach Haustieren und sonstigen friedlichen Tieren in ihrem gewöhnlichen Dasein.

Derartige Aufnahmen können aus zwei verschiedenen Gründen gemacht werden, erstens zur Belehrung und zweitens zur Ergötzung. Vom belehrenden Film, der ein Kapitel für sich ist, soll hier nur nebenbei die Rede sein, da seine Berechtigung und Nützlichkeit noch von keiner Seite angefochten worden ist und sein Nutzen für

die Schule, die Volksbildung usw. auf der Hand liegt. Für uns kommt es an dieser Stelle nur auf den ästhetischen Wert der Naturfilme an.

Daß die Natur überhaupt im Bilde reproduziert und auf eine weiße Wand projiziert wird, hat in mehrfacher Hinsicht einen guten Sinn. Man darf dagegen nicht anführen, daß diese Dinge ja auch in natura zu sehen seien. Denn tatsächlich können nicht alle Menschen alle diese Vorgänge in natura sehen. Jedenfalls können sie sie nicht so bequem sehen wie in dem Saal, in dem der Zuschauer ruhig auf seinem Stuhle sitzt und die Projektionswand vor sich betrachtet. Vor allem aber können nicht so viele Menschen gleichzeitig diese Vorgänge sehen. Manche dieser Szenen bekommt man überdies in der Wirklichkeit nur bei langen und kostspieligen Reisen zu Gesicht. Der eminente Wert des Naturfilms besteht also erstens darin, daß er eine Mehrheit von Menschen mit der Natur bekannt macht, ihnen eine vollständigere, bequemere und billigere Anschauung der Natur ermöglicht, als sie in der Wirklichkeit haben können, und daß er dabei ein Band um die Menschen schlingt, indem er sie in der gemeinsamen Anschauung der Natur vereinigt. Seine Wirkung ist also: Erweiterung und Vertiefung der Naturanschauung und Steigerung des Gemeinschaftsgefühls, zwei wichtige psychologische und soziale Wirkungen, die man vom allgemein menschlichen Standpunkt aus nur begrüßen kann.

Insoweit es sich um diesen Nutzen handelt, darf man von einer eigentlich ästhetischen Wirkung noch nicht sprechen. Dennoch spielt auch das Ästhetische schon in die Anschauung dieser Naturfilme hinein. Ich denke dabei weniger an den Nutzen, den Künstler, besonders Maler, durch die ihnen hier gebotene Anschauung haben, indem sie ihre Kenntnisse der Formen und Bewegungen der Natur erweitern und vertiefen, als vielmehr daran, daß der Naturfilm überhaupt zur ästhetischen Anschauung der Natur anregt. Diese Anregung kann sich schon aus der geschickten Auswahl der aufgenommenen Naturerscheinungen ergeben. Denn eine solche erfordert die Beobachtung gewisser ästhetischer Gesetze. So wie ein Maler nicht alles in der Natur malen kann, was sich seinen Blicken darbietet, so kann auch ein Kinooperator nicht alles »drehen«, was ihm in den Weg kommt. Vielmehr muß er eine Auswahl treffen, die auf die technischen Mittel der Aufnahme und Vorführung entsprechende Rücksicht nimmt. Er darf nur das aufnehmen, was in die Bewegungsphotographie übersetzt auch tatsächlich wirken wird.

Zunächst ist klar, daß im Kinematographen nur solche Naturvorgänge wirken können, deren Kennzeichen und besonderer Reiz auf der Bewegung beruht. Die unbewegte Natur ist nicht Gegen-

stand des Laufbildes, sie fällt vielmehr dem Stehbilde zu. Eine Hochgebirgslandschaft, die See bei Windstille und ähnliche Motive können wohl in Form einfacher Diapositive projiziert werden, sind aber für die Bewegungsphotographie ungeeignet. Man kann wohl zuweilen einmal ein Stehbild in einen Film mit Laufbildern einfügen — und das wird bei belehrenden Filmen neuerdings sogar gefordert — aber eine ausgedehntere Verwendung kann das Stehbild schon aus technischen Gründen im Kinematographen nicht finden. Jedenfalls hat es mit dem Wesen des Kinos nichts zu tun. Echte Kinostoffe sind dagegen: die bewegte See, das Stürzen des Wasserfalles von Fels zu Fels, das Schwanken der Baumzweige im Winde, das Wogen der Kornfelder, das Laufen und Springen der Tiere, die Arbeits- und Sportbewegungen des Menschen, das Spiel der Kinder usw.

Bei der Auswahl dieser bewegten Naturmotive kann sich nun die Bewegungsphotographie der Kunst insofern nähern, als sie auf die Deutlichkeit und den Rhythmus besonderen Wert legt. Der Kinematograph kann zwar alles aufnehmen, was seine Lage verändert, sogar das, was seine Beleuchtung wechselt, z. B. glänzt und glitzert. Er kann das Zittern der Pappelblätter, das Glitzern der leicht gekräuselten Oberfläche des Wassers, das Spiel der Muskeln im Gesicht des Menschen, den Flug der Mücken und die raschen zuckenden Bewegungen der tausendfach vergrößerten Blutkörperchen wiedergeben. Aber er soll, wenn er ästhetische Wirkungen erzielen will, die großen und einfachen Bewegungen bevorzugen, das Steigen und Fallen der Meereswogen, das Schwanken der Bäume im Winde, den Zug der Wolken und dergleichen mehr. Besonders wirksam wird immer die Aufnahme rhythmischer Bewegungen sein. An erster Stelle stehen hier die Arbeitsbewegungen des Menschen, das Gehen, Laufen und Reiten, das Säen, Ernten und Dreschen, das Schmieden und Rudern, das Hacken und Hobeln, das Rammen und Schaufeln, das Nähen und Stricken. Sodann die militärischen Bewegungen und die Sportbewegungen wie z. B. das Turnen, die Bewegungsspiele, kurz alle Bewegungen, deren Charakter uns aus dem Leben geläufig ist, und die sich durch ihre Einfachheit oder Entschiedenheit oder rhythmische Wiederkehr auszeichnen und deshalb der Phantasie leicht einprägen. Die rhythmischen Bewegungen der Tiere, das Traben und Galoppieren der Pferde, das Springen der Hunde, all die zahllosen Handlungen der in Freiheit befindlichen Tiere, die wir in der Natur so gerne beobachten, üben natürlich auch in der Bewegungsphotographie einen großen Reiz aus.

Die wichtigste Bedingung bei solchen Bewegungsaufnahmen ist freilich, daß die Natur dabei nicht künstlich verändert wird. Die Bewegungen sollen vielmehr genau so aufgenommen werden, wie sie

von Natur sind, d. h. wie sie sich spontan vollziehen. Menschen und Tiere müssen sich unbeobachtet glauben, sonst entsteht der Eindruck der Unnatur. Ich erinnere mich, einmal eine Strandszene in einem Nordseebad im Kino gesehen zu haben. Kinder spielten im Sande und Erwachsene beteiligten sich an ihrem Spiel. Bei der Aufnahme war der Fehler gemacht worden, daß die Erwachsenen sich viel mehr mit den Kindern beschäftigten als es sonst ihre Gewohnheit ist. Sie ergriffen sie an den Achseln, hoben sie empor und schwenkten sie mit einer gewissen Absichtlichkeit hin und her, wobei sie den Beschauer, d. h. den Kinooperateur in sehr bewußter Weise ansahen, als wenn sie fragen wollten, ob sie ihre Sache auch gut machten. Der Eindruck war ein sehr fataler. Man merkte die Absicht und man wurde verstimmt. Ebenso fatal müssen die künstlichen Schlachtenfilme wirken, die während des Krieges in England und Frankreich hergestellt worden sind. Ich habe keinen von ihnen gesehen. Aber der gesunde Menschenverstand sagt einem, daß jede Einmischung von Schauspielerei den Wert solcher Aufnahmen auf ein Minimum herabsetzen muß. Was hat es für einen Zweck, solche Handlungen künstlich zu stellen, d. h. Menschen und Tiere dann aufzunehmen, wenn sie sich beobachtet wissen? Da ist ja von Natur und Wahrheit nicht mehr die Rede. Die Natur muß vielmehr überrascht, gewissermaßen in flagranti ertappt werden, wenn wirklich etwas Gutes dabei herauskommen soll.

Alles das lenkt nun aber von der Kunst ab und bestätigt, daß die Kinematographie keine Kunst, sondern allem Künstlerischen geradezu entgegengesetzt ist. Gemeinsam mit ihr hat sie nur den Trieb zur Vereinfachung und Verdeutlichung, der sich in der Auswahl der kinematographierten Bewegungen ausspricht. Aber gerade diese beiden Prinzipien sind nicht künstlerischer Art, so sehr das auch vielfach behauptet wird.

Die so entstandenen Naturbilder sind nun ohne Zweifel keine Kunstwerke. Denn ein Spiegelbild der Natur kann nie ein Kunstwerk sein. Dennoch können solche Filme ästhetischen Genuß gewähren. Und zwar in demselben Sinne, in dem die Natur ästhetisch genossen werden kann. Die Natur ästhetisch anschauen, heißt aber, sie als Bild anschauen. Dabei wird alles, was nicht auf die bildliche Erscheinung Bezug hat, abgestreift, d. h. im Bewußtsein ausgelöscht. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich ganz auf die Erscheinung als solche. Dies ist beim Kunstwerk selbstverständlich, da es als Scheinbild von selbst dazu führt, die praktischen, z. B. sinnlichen Gefühle auszuschalten. Man kann es aber auch auf die Natur anwenden, wenn nämlich der Beschauer sich zwingt, alles, was mit den praktischen und

sinnlichen Interessen des Lebens zusammenhängt, beiseite zu lassen und nur auf die Form, Farbe, Bewegung usw. zu achten. Das kann er aber der Bewegungsphotographie gegenüber besser als beim Anblick der Natur selbst. Wenn man auf einem Schiffe stehend die sturmgepeitschten Wogen beobachtet, auf denen das Schiff dahingetragen wird, kann man dieses Schauspiel aus vielen Gründen nicht rein genießen. Wenn wir im Herbst die wogenden Kornfelder sehen, mischen sich praktische Vorstellungen aller Art in unsere Anschauung ein. Dem Bewegungsbilde gegenüber treten diese praktischen Vorstellungen mehr oder weniger zurück. Wir geben uns einer von praktischen und sinnlichen Interessen losgelösten, von störenden Organempfindungen usw. nicht beeinträchtigten Anschauung hin. Eine solche Anschauung nennen wir aber eine ästhetische. Wir schauen dann die Natur gewissermaßen als Bild an, losgelöst von allem, was nicht zur Bildhaftigkeit gehört. Und das ist ästhetisch von großem Wert. Der Naturfilm erzieht den Menschen zur ästhetischen Anschauung der Natur. Er gewöhnt ihn daran, die Natur ästhetisch zu betrachten, d. h. sich bei der Anschauung vorzustellen, wie sie als Bild wirken würde. Das ist besonders für den Künstler von großem Wert. Indem er die Natur in dem Ausschnitt der Projektionsfläche vor sich hat, übersetzt er sie unwillkürlich in die Malerei, stellt er sie sich als Gemälde vor. Er bildet sich bei weiterem Nachdenken ein Urteil darüber, wie sie als Gemälde in dieser Umrahmung wirken würde. Dadurch wird er zum künstlerischen Sehen erzogen. So erklärt sich auch, daß manche Künstler gerne ins Kino gehen, ja geradezu behaupten, daß sie dadurch viele Anregung erhielten.

Diese Naturfilme spielen nun aber im gegenwärtigen Kino eine sehr geringe Rolle. Sie werden meistens nur nebenbei, zur Ausfüllung des Programms, benutzt. Oder man schiebt sie in kitschige Dramen ein, um diesen einen höheren Reiz zu geben. Sie sind gewissermaßen Renommierfilme, die den Zweck haben, zu zeigen, daß der betreffende Kinematographenbesitzer oder Filmverleiher nicht nur die kulturwidrigen Dramen pflegt, sondern auch für Feineres und Höheres Sinn hat. Ihre Vernachlässigung ergibt sich schon aus dem geringen Prozentsatz, den sie in der Zahl und Dauer der gespielten Filme einnehmen. 81 Prozent aller gespielten Filme — wenn man die Länge, also Spieldauer zugrunde legt — bestehen aus Dramen und Lustspielen. Die übrigen 19 Prozent teilen sich wieder in Lehrfilme, Landschaftsaufnahmen, Wochenschaubilder, Modebilder und dergleichen, so daß auf die künstlerischen Landschaftsaufnahmen nur sehr wenig von der Zeit kommt. Die Kinobesitzer behaupten, die Naturfilme seien dem Publikum langweilig, es wolle immer nur Dramen und Lustspiele sehen. Das mag gegen-

wärtig wohl zutreffen. Der schwüle sinnliche Reiz der Dramen zieht natürlich den ästhetisch verbildeten oder noch nicht gebildeten Menschen mehr an als die bildliche Schönheit der Natur. Aber daran ist die Kinoindustrie selbst schuld. Warum wirft sie die Dramen in solch ungeheurer Menge auf den Markt? Muß das nicht den Geschmack des Publikums verderben? Wer sich an Pfeffer und Paprika gewöhnt hat, dem schmecken natürlich ungewürzte Speisen nicht mehr. Aber das kann doch anders werden. Die Kinoindustrie, die den Anspruch macht, Kunst zu sein, hat doch die Pflicht, das Publikum zur Kunst zu erziehen. Das kann sie nur, wenn sie diejenigen Naturgattungen stärker kultiviert, die sich der Kunst wenigstens nähern. Und das sind die Landschaftsfilme. Ich habe noch immer gefunden, daß z. B. schöne Darstellungen der bewegten See allgemeines Entzücken beim Publikum hervorrufen. Wie oft kann man da ein Ah! durch den Saal gehen hören! Es kommt nur darauf an, dieses Gebiet mehr zu kultivieren und besser als bisher auszubauen. Es ist beschämend, daß die Franzosen uns in diesen Naturfilmen bisher so sehr überlegen waren. Wir sollten diesen Vorsprung einzuholen suchen.

Ich komme nun zu der zweiten Gattung, den »Kunstfilmen«, wie die Kinoindustrie sie euphemistisch nennt, d. h. den Dramen und Lustspielen. Und zwar will ich die Lustspiele, die auf einem besonderen Blatt stehen, vorläufig beiseite lassen, und nur die Dramen, d. h. die Stücke mit angeblich ernstem sozialem Inhalt besprechen. Da erhebt sich nun die große Frage, ob diese Dramen wirkliche Kunst sind, d. h. ob man bei ihnen den Inhalt dulden kann, den ich im zweiten Kapitel geschildert und abgelehnt habe. Aus meiner früheren Darstellung (besonders S. 25) ergibt sich schon, daß ich dieser Gattung den Namen Kunst abspreche. Das muß ich jetzt eingehender begründen. Denn die Kinointeressenten sagen: Warum soll ein Kinodrama keine Kunst sein, wenn ein Drama Kunst ist? Werden doch die vom Kinematographen aufgenommenen Szenen von richtigen Schauspielern gespielt und von künstlerisch gebildeten Regisseuren gestellt. Wenn eine von Schauspielern gespielte Szene ein Kunstwerk ist, warum soll es nicht auch ihre kinematographische Aufnahme sein?

Allein dieser Schluß ist aus zwei Gründen hinfällig. Zunächst ist die Photographie, auch die Bewegungsphotographie eines Kunstwerkes darum noch nicht selbst ein Kunstwerk. Was ich oben über das Verhältnis der Photographie zur Kunst gesagt habe, gilt auch hier. Die Bewegungsphotographie als solche ist zunächst nur eine Reproduktion von Werken, die den Anspruch machen, Kunstwerke zu sein. Ein Bewegungsbild ist selbst kein Kunstwerk, sondern die Reproduktion eines solchen. Das Künstlerische liegt nicht in der Auf-

nahme, sondern in dem, was ihr vorangeht, d. h. der schauspielerischen Leistung. Man kann also bestenfalls sagen, diese gemimte Szene sei ein Kunstwerk. Die kinematographische Reproduktion ist nur ein Surrogat des schauspielerischen Originalkunstwerkes. Ein Kinodrama ist genau in demselben Sinne und nur soweit ein Kunstwerk, wie eine Photographie der Venus Milo oder der sixtinischen Madonna ein solches ist. Das heißt es ist keines. Es ist vielmehr eine technische Leistung. Die Kunst steckt bei all diesen Produktionen nicht in der Aufnahme, sondern im Original, nach dem diese gemacht ist. Der Unterschied ist dabei nur der, daß ein Werk der bildenden Kunst für sich besteht, d. h. ohne Beziehung zu seiner photographischen Reproduktion geschaffen ist, während die Kinoszene eigens für die Bewegungsphotographie gestellt und gespielt wird. Jedenfalls ist das kinematographische Bild nur eine mehr oder weniger gelungene Vielfältigung eines Kunstwerkes. Es kommt also alles auf das Original, d. h. die gespielte Szene an.

Man kann nun sehr leicht nachweisen, daß diese Szenen, so wie sie jetzt für die Kinodramen gestellt und gespielt werden, in den allermeisten Fällen den Namen Kunstwerk nicht verdienen. Freilich wenn man den Reklamen unserer Filmfabrikanten und Kinobesitzer glauben wollte, so hätten wir es da mit lauter Kunstwerken zu tun. »Der berühmte Schauspieler Soundso, oder die berühmte Schauspielerin Soundso, haben mit der Kreierung dieser oder jener Rolle einmal wieder ein großes Kunstwerk geschaffen«, so heißt es in den Ankündigungen. Und wenn nun gar dem Film eine wirkliche Dichtung zugrunde liegt, dann wird auch auf den Namen des Dichters hingewiesen, um den künstlerischen Charakter der Darstellung zu erhärten.

Aber alle diese Tatsachen reichen nur aus, um zu zeigen, daß künstlerische Elemente in die Kinematographie eingehen können, nicht aber, daß die Kinematographie selbst eine Kunst ist. Denn tatsächlich werden die künstlerischen Elemente in dieser Technik durchweg verdorben, durch die Bewegungsphotographie ihres künstlerischen Charakters entkleidet. Das ist sehr leicht nachzuweisen.

Zweierlei ist es, was wir von einem guten Kunstwerk verlangen: Erstens, daß es Leben habe, d. h. daß die Natur, das Leben in ihm überzeugend dargestellt sei. Zweitens, daß es Stil habe, d. h. daß seine Formen aus den Bedingungen der Technik heraus entwickelt seien. Natur sehen wir ja nun freilich im Kinobilde, schon insofern als es lebendige Menschen, wirkliche Räume und Möbel und natürliche Landschaften sind, die der photographischen Aufnahme zugrunde liegen. Wir wollen dabei zunächst gar nicht einmal betonen, daß es ein gemachtes, verfälschtes, verlogenes Leben ist, das sich da unseren Blicken

darbietet. Wir wollen vielmehr annehmen, es handle sich um naturwahre Darstellung. Aber wo bleibt der Stil? Dieser müßte sich doch aus den technischen Bedingungen des Kinos entwickeln. Welches aber sind diese?

Die wichtigste von ihnen ist das Fehlen des Wortes. Das Kino ist stumm. Der Kinoschauspieler kann die Gedanken und Gefühle der von ihm gespielten Rolle nicht durch Worte, sondern nur durch Bewegungen, sei es des Körpers, sei es der Gesichtsmuskeln, wiedergeben. Daraus geht für ihn die Pflicht hervor, den mimischen Ausdruck in besonderer Weise auszubilden. Das kinematographische Spiel ist ganz auf die Mimik eingestellt. Man macht den Kinoschauspielern oft den Vorwurf, daß sie den Ausdruck übertreiben, redet geradezu von Grimassen und verlogennem Spiel. Ich halte diesen Vorwurf nur zum Teil für berechtigt. Jede Kunst muß übertreiben, wenn sie Eindruck machen will. Denn die Mittel, die ihr zu Gebote stehen, bleiben immer hinter den Wirkungsmitteln der Natur zurück. Schon der gewöhnliche Schauspieler muß auf der Bühne seine Sprache, seine Bewegungen und seinen Gesichtsausdruck in besonderer Weise gestalten, wenn er auf die Entfernung wirken, in dem großen Hause erkannt und verstanden werden will. Der Kinoschauspieler ist vollends auf die Steigerung der Gebärden angewiesen, weil er nur durch sie den Ausfall des Wortes ersetzen kann. Dabei liegt allerdings die Gefahr nahe, daß er die richtige Grenze nicht innehält. Und darauf beruht es wohl, daß das Spiel uns so oft den Eindruck des Übertriebenen und Verlogenen macht. Im allgemeinen glaube ich aber, daß eher der Fehler einer zu matten als einer zu starken Mimik begangen wird. Viele Schauspieler, die von der Bühne zum Kino übergehen, können sich zunächst nicht recht an den Stil des Kinos gewöhnen. Ich habe gerade neuerdings zuweilen Dramen gesehen, die sehr matt und schläfrig gespielt wurden, so wie es allenfalls erlaubt ist, wenn die Bewegung durch das Wort verstärkt wird, wie man es aber nicht tun darf, wenn das Wort wegfällt.

Einen weiteren Stilfehler machen viele Kinoschauspieler, indem sie beim Dialog die Lippen wie zum Sprechen bewegen. Ich kann mich gewisser Dramen erinnern, in denen sich die Personen ganze Szenen hindurch gegenübermaßen und lebhaft aufeinander losgestikulierten. Dabei bewegten sie die Lippen so, daß man den Eindruck hatte, sie müßten bei der Aufnahme wirklich gesprochen, die ganze Handlung unter Hinzutritt des Dialogs aufgeführt haben. Das mag unter Umständen ein Vorteil sein, insofern es dabei leichter ist, sich in die gespielten Gefühle zu versetzen. Aber im Hinblick auf die dem Kino zur Verfügung stehenden Mittel ist es eine Stilllosigkeit. Denn der Zuschauer kann sich die Worte doch nicht vorstellen, wenn

er nicht geradezu taubstumm ist, d. h. gelernt hat, den Menschen »die Worte von den Lippen abzulesen«. Das Spiel soll davon ausgehen, daß der Zuschauer sich in der Phantasie überhaupt keine Worte, sondern nur Gefühle und den Gang der Handlung im allgemeinen vorstellt. Daraus ergibt sich, was schon hier bemerkt sein mag, ein gewisser symbolischer Charakter der Darstellung. Der Stil des Kinos erfordert im Hinblick auf die Beschränktheit seiner Darstellungsmittel eine gewisse Distanz von der Natur, eine weitgehende Abstraktion von der Wirklichkeit. Er muß Verzicht leisten auf realistische Nachahmung des Lebens, weil eine volle Übereinstimmung mit diesem ja doch nicht zu erreichen ist. Es ist wiederum charakteristisch für die Stillosigkeit und das unkünstlerische Wesen der Industrie, daß dieses elementare Gesetz noch nicht einmal allgemein erkannt ist, geschweige denn von allen Filmdichtern berücksichtigt wird.

Dieser symbolische Charakter des Kinos soll sich noch in einer zweiten Richtung äußern. Da unserer Technik das Wort nicht zur Verfügung steht, kann sie die dargestellten Handlungen auch nicht in einem der Wirklichkeit entsprechenden Zeitmaß vorführen. Die Forderung der Einheit der Zeit, die schon auf der Bühne nicht gerechtfertigt ist, kann dem Kino gegenüber vollends nicht erhoben werden. Der Kinoregisseur respektive der »Kinodichter« muß die Zeitdauer der Handlung gegenüber der Wirklichkeit bedeutend abkürzen. Und zwar genau um so viel, wie die Worte, d. h. die wirklichen Gespräche in Anspruch nehmen würden. Nichts ist stilloser und langweiliger als eine Kinohandlung, die trotz des Fehlens der Worte so lange hingezerrt wird, wie sie im Leben, unter Hinzutritt der gesprochenen Worte dauern würde. Das bedeutet natürlich nicht, daß das Tempo der Vorführung so rasch gewählt werden soll, wie das jetzt vielfach geschieht. Im Gegenteil, das Tempo soll der Natur insoweit entsprechen, daß der Zuschauer Zeit behält, sich Angedeutetes ins Leben zu übersetzen, Lücken der Handlung mit der Phantasie zu ergänzen. Der Handlungsverlauf selbst aber soll abgekürzt werden, einen andeutenden symbolischen Charakter haben. Man soll ihn ferner so gestalten, daß er mit den Mitteln des Kinos restlos zur Anschauung gebracht werden kann. Der Stil des Kinos, der durch die Wortlosigkeit bestimmt wird, beruht auf der Ersetzung der akustischen Mittel durch die optischen. Die Eindrücke des Auges treten vikarierend für die des Ohres ein. Daß das möglich ist, beweisen Malerei und Plastik, bei denen ja die akustischen Reize auch wegfallen. Das Kino hat vor ihnen noch die Bewegung voraus. Mit dieser kann die Handlung in vieler Beziehung besser verdeutlicht werden als mit der unbewegten Form, die in der bildenden Kunst allein Anwendung findet. Denn ein großer Teil der mimi-

schen Wirkung beruht ja auf der Bewegung. Die Bewegung der Hände und der Gesichtsmuskeln im Kino ist zweifellos viel sprechender als die unbewegte Mimik, die dem Maler und Bildhauer zur Verfügung steht. Die Bewegungsphotographie hält in dieser Beziehung die Mitte zwischen der Wortbühne und der Malerei. Sie wirkt ebenso wie die Bühnenkunst gleichzeitig im Raum und in der Zeit, während die Malerei nur im Raum wirkt. Aber die Zeit, die das Kunstwerk dauert, ist nicht identisch mit dem Zeitmaß der in ihm dargestellten Wirklichkeit.

Das ist nun ein Punkt, der nicht nur den Schauspieler und Regisseur, sondern vor allem auch den Filmdichter angeht. Schon die ganze Komposition des Stückes muß derart sein, daß sie dieser Forderung Rechnung trägt. Der Stil der Filmkomposition bestimmt sich durch die Wortlosigkeit, die Abkürzung und die Symbolik. In dieser Beziehung stimmt der Kinostil ganz mit dem der Pantomime überein. Man hat viel darüber gestritten, ob die Kinodramatik mehr mit der Wortbühne oder mit dem Epos, d. h. dem Roman und der Novelle zusammengehe. Die einen betonen mehr die Beziehung zum Theater, die anderen mehr die zur Erzählung. Jene fassen eine Folge kinodramatischer Szenen als eine Leistung theatralischer Art auf, diese dagegen sehen in einem solchen Bildstreifen die Verfilmung eines Romans von der Art unserer Kolportageromane. An beidem ist natürlich etwas Wahres. Das Entscheidende ist aber die Analogie zur Pantomime. Ein Filmdrama ist seiner Natur nach oder sollte wenigstens seiner Natur nach nichts anderes sein als eine bewegungsphotographisch aufgenommene Pantomime. Dadurch allein hat sich sein Stil zu bestimmen. Denn beide Kunstgattungen haben die Wortlosigkeit miteinander gemein.

Jede pantomimische Handlung kann nur einen Auszug aus der Wirklichkeit geben. Schon ein einfaches Wortdrama ist in vieler Beziehung eine Abkürzung der von ihm dargestellten Handlung. Oft erstreckt sich eine Handlung, die an einem Abend, d. h. in etwa 3 Stunden vorgeführt wird, auf Monate oder Jahre. Die Forderung der Zeiteinheit, die die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts stellten, ist in den besten klassischen Dramen niemals erfüllt worden. Sie ist auch unsinnig, da der Zuschauer sich die ausfallenden Handlungen der Zwischenzeit leicht in der Phantasie ergänzen kann. Diese Phantasie soll auch beim Kinodrama tätig sein. Ein solches dauert in der Regel nur eine Stunde. Dabei erstreckt sich auch die in ihm dargestellte Handlung oft auf Jahre. Daraus ergibt sich ein besonderer Stil der Komposition. Dieser kann nur als symbolisch bezeichnet werden. Die Handlung des Kinodramas ist nur ein Symbol der wirklichen Handlung. Der

Kinodichter kann gar nicht den Ehrgeiz haben, eine Handlung genau der Wirklichkeit entsprechend zu reproduzieren, sondern nur den, eine Handlung zu schaffen, die in symbolischer Abkürzung eine viel größere und reicher verzweigte Handlung darstellt. Er darf deshalb nicht nach Naturwahrheit im gewöhnlichen Sinne streben. Vielmehr sollte er stets von der Natur abstrahieren, d. h. in weitgehendem Maße stilisieren. Das ist bisher nicht geschehen. Im Gegenteil, das Kinodrama, so wie es jetzt ist, will nicht nur wie Natur erscheinen, sondern auch speziell mit dem Wortdrama wetteifern. Es will gewissermaßen nichts anderes als ein stummes Bühnendrama sein. Das ergibt sich schon aus dem Namen Kinodrama, der die Beziehung zur Bühne besonders betont. Und dementsprechend bemüht sich das jetzige Kinodrama, der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen. Dies wird ja in gewisser Weise schon durch die Szenerie erreicht. In der Möglichkeit, wirkliche Wohnräume und wirkliche Landschaften aufzunehmen, d. h. die Personen in die Natur selbst hineinzustellen, liegt eine große Verführung zur realistischen Schilderung. Der Bühnendichter arbeitet mit künstlichen Kulissen, mit Versatzstücken, die aus bemalter Pappe und Leinwand bestehen. Der Kinodichter dagegen ist stolz darauf und fühlt sich ihm weit überlegen dadurch, daß er statt dessen die wirkliche Natur zur Verfügung hat. Hierin liegt nun aber ein unerträglicher Widerspruch. Auf der einen Seite ist die Kinohandlung eine weitgehende Abkürzung der Natur. Auf der anderen Seite spielt sich diese Abkürzung, die einen ganz symbolischen Charakter hat, in der einfach fotografierten Wirklichkeit ab. Das ist an sich schon eine Stillosigkeit, über die feiner Empfindende schwer hinwegkommen. Und man begreift, daß die Kinodichter diesen Widerspruch dadurch zu beseitigen suchen, daß sie auch der Handlung ihren symbolischen Charakter möglichst nehmen, sie möglichst der Natur annähern. So ist also auch hier das Ideal des Kinos wie es der Industrie tatsächlich vorschwebt, möglichste Übereinstimmung mit der Natur, d. h. möglichster Verzicht auf persönliche Ausgestaltung. Es ist klar, daß es umso unkünstlerischer werden muß, je mehr es ihm gelingt, dieses Ideal zu erreichen.

Das ist also die hauptsächlichste Stillosigkeit, die wir dem jetzigen Kinodrama vorwerfen, daß es seinen symbolischen Charakter nicht erkannt hat, sich vielmehr der Natur möglichst zu nähern sucht. Diese Stillosigkeit verrät sich schon in der Wahl der Stoffe. Dem dramatischen Dichter stehen, da er sich des Wortes bedienen kann, die aller verschiedensten Inhalte zur Verfügung. Die Pantomime und das Kino müssen sich, um verständlich zu sein, auf die elementarsten Stoffe beschränken. Nur ganz einfache Handlungen, ganz allgemeinverständ-

liche, jedermann zugängliche Vorstellungen und Gefühle dürfen ihren Inhalt bilden. Vorgänge, die ohne Worte, höchstens mit einem kurzen gedruckten Programm klargemacht werden können, sind ihr gegebener und angemessener Inhalt. Warum ist das bisher nicht erkannt worden? Warum haben die Kinodichter diese pantomimische Natur des Kinos in ihren Erfindungen so gar nicht berücksichtigt? Antwort: Weil sie kein Stilgefühl haben, weil sie ihren Ehrgeiz darein setzen, mit den dramatischen Dichtern zu wetteifern, in der Meinung, sie könnten ihren Schöpfungen dadurch einen künstlerischen Charakter verleihen. Dramatische Motive, die nur unter Hinzutritt langer Reden verständlich sind, Romanmotive, die man nur beim Lesen, also in tagelanger geistiger Tätigkeit aufnehmen und verarbeiten kann, psychologische Entwicklungen, die sich in monate- und jahrelangen Zeiträumen vollziehen, Intrigen, Komplikationen, Verwechslungen, Irrtümer aller Art, die nur mit literarischen Mitteln veranschaulicht, nur mit Worten erläutert und begrifflich gemacht werden können, werden hier einer Kunstform aufgebürdet, der nur die Körperbewegung und die Bewegung der Gesichtsmuskeln als Darstellungsmittel zur Verfügung stehen. Und alles das wird in der kurzen Zeit einer Stunde dem Publikum, noch dazu meistens einem ungebildeten Publikum aufgedrängt, das komplizierte Verhältnisse so wie so schwer verstehen kann!

Warum aber wählt man diese komplizierten Motive? Warum hat man den Ehrgeiz, psychologische Entwicklungen der erwähnten Art vorzuführen? Weil die Organisation der Kinoindustrie zu einer Überproduktion geführt hat, die zur Erfindung immer neuer Motive hindrängt. Wenn man die ungeheure Zahl von Kinos in der ganzen Welt bedenkt, wenn man in Betracht zieht, daß bei zweimaligem oder einmaligem wöchentlichen Wechsel des Programmes fortwährend Neues und Fesselndes geboten werden soll, dann begreift man, daß auf diesem Gebiete eine wahre Hypertrophie herrscht, bei der von ruhiger künstlerischer Arbeit nicht die Rede sein kann. Es gilt möglichst rasch neue Sensationen auf den Markt zu werfen, um von neuem die Neugier und die Sinnlichkeit des Publikums zu reizen. Immer soll das, was schon da war, überboten werden, damit das Publikum in die Lichtspielhäuser gelockt wird. So kommt es überhaupt zu keiner geistigen Vertiefung. Alles Augenmerk ist nur auf rasche und sensationelle Produktion gerichtet, auf Erzeugung zahlloser sich überbietender und überstürzender Reize, bei denen der Wetteifer mit der Wortbühne schon deshalb das ausschlaggebende Motiv zu sein scheint, weil es der Kinoindustrie darauf ankommt, ihr erfolgreiche Konkurrenz zu machen, das Theater beim großen Publikum auszustechen.

So sind denn unsere Kinodichter zu Motiven gekommen, die ohne

Hinzutritt des Wortes überhaupt nicht klar veranschaulicht werden können. Und was tun sie nun, um diesem Übelstand abzuweichen? Sie führen das Wort, das als solches aus dieser Kunstgattung verbannt ist oder wenigstens verbannt sein sollte, durch eine Hintertür wieder ein. Und zwar, indem sie es als geschriebenes oder gedrucktes Blatt Papier zwischen die Bilder hinein auf die Fläche projizieren lassen. Das sind die bekannten »Titel« oder wie ich sie nenne, Schriftsätze, d. h. die Szenenüberschriften, Briefe, Dialogfragmente, Urteile, Ausrufe usw., die den Zuschauer über den Gang der Handlung, über den Inhalt der Gespräche, über die Gefühle der handelnden Personen aufklären sollen.

Es ist mir unbegreiflich, daß man das Unkünstlerische dieses Hilfsmittels nicht längst erkannt hat. Es liegt nicht nur darin, daß der Gang der Handlung durch die Titel in störender Weise unterbrochen und mitten in die sonst gleichartigen Bilder etwas prinzipiell Verschiedenes eingefügt wird, sondern auch darin, daß sie meistens zu kurz und schnell projiziert werden, und daß der Wechsel zwischen Bild und Schrift große Unruhe und Aufregung verursacht.

Einer der Hauptfehler der bisherigen Kinoaufführungen bestand in dem zu raschen Tempo der Vorführungen. Man sollte es eigentlich für selbstverständlich halten, daß ein Film in demselben Tempo abgespielt wird, in dem er aufgenommen ist. Technisch ist das sehr leicht zu bewerkstelligen, und nur dadurch ist eine einigermaßen natürliche Darstellung gewährleistet. Aber das duldet die Profitgier der Kinointeressenten nicht. Das Tempo wurde bisher fast immer zu schnell genommen. Das Programm sollte möglichst rasch heruntergespielt werden, damit eine recht häufige Wiederholung an einem Abend den Theatersaal möglichst oft füllte. Das ist wohl neuerdings etwas besser geworden. Aber jeder erinnert sich noch der Zeit, wo sich alles mit einer Geschwindigkeit abspielte, die den übelsten Einfluß auf die Augen und Nerven der Zuschauer hatte. Es blieb kaum Zeit, die Vorgänge richtig zu verfolgen und in sich aufzunehmen. Von einer geistigen Verarbeitung war auf diese Weise keine Rede. Die raschen, kurzen und eckigen Bewegungen machten jeden ästhetischen Genuß unmöglich. Selbst die Szenen, die leidlich gut gespielt worden waren, erschienen durch diese Beschleunigung unwahr und unnatürlich.

So wurden auch die Schriftsätze früher nicht so lange stehen gelassen, daß man sie ordentlich lesen konnte. Man geriet schon in Aufregung, wenn nur etwas Geschriebenes auf der Bildfläche erschien. Dazu war die Schrift sehr oft undeutlich und häßlich und an sich schon schwer zu entziffern; außerdem gewöhnlich schlecht stilisiert und voller Schreib- und Druckfehler. Jetzt ist das, wie gesagt,

etwas besser geworden. Aber noch immer besteht der fortwährende Wechsel, der einen ruhigen Genuß unmöglich macht. Und in wie unkünstlerischer, störender und verwirrender Weise vollzieht sich dieser Wechsel manchmal! Da sitzt z. B. ein Herr an seinem Schreibtisch. Ein Brief wird ihm gebracht, der über sein Lebensglück entscheidet. Die Zuschauer wollen natürlich wissen, was darin steht: Schwupp, die Schrift erscheint riesengroß auf der Bildfläche. Die Zuschauer lesen sie. Nun wollen sie aber auch wissen, was für einen Eindruck die Nachricht auf den Leser macht. Schwupp, da erscheint dessen Kopf in zehnfacher Vergrößerung auf der Bildfläche, entweder mit einem tieftraurigen Ausdruck oder mit einem freudigen oder verschmitzten Lächeln. Dieser Ausdruck wirkt natürlich in dem großen Maßstab unwahr und übertrieben, denn er war ursprünglich auf die normale Größe der Figur berechnet. Aber das kümmert den Kinoregisseur nicht, er hat nicht so viel Stilgefühl, diese Unwahrheit zu empfinden. Dann soll der Brief beantwortet werden: Schwupp, der Schauspieler erscheint wieder in normaler Größe an seinem Schreibtisch sitzend und eifrig mit der Feder über das Papier kritzelnd. Nun aber wollen die Zuschauer natürlich auch wissen, was in der Antwort steht. Schwupp, da erscheint auch diese riesengroß auf der Fläche. Dann wieder der Schreiber in normaler Größe. Und so geht es fort mit Grazie in infinitum. Sechs Bilder und mehr in eine kurze Zeitspanne zusammengedrängt, um eine einzige Handlung zu illustrieren, alles in größter Geschwindigkeit und nervöser Hetze hintereinander. Und das nennt man Kunst!

Dazu kommt dann die banausische oft geradezu geschäftsmäßige Formulierung dieser »Schriftsätze«. Natürlich können sie, wenn sie die Worte der Schauspieler wiedergeben wollen, immer nur kurze Auszüge aus ihren Reden sein, Dialogfragmente in abgekürzter Form, unter Betonung des für das Verständnis Wichtigsten. Das genügt wohl, um dem Zuschauer verstandesmäßig den Inhalt der dargestellten Gespräche zu vermitteln, nicht aber, um ihn diesen Inhalt gefühlsmäßig erleben zu lassen. Darauf allein kommt es aber in der Kunst an. Diese Schriftsätze verhalten sich zu wirklicher Poesie etwa wie die kurzen Inhaltsangaben bedeutender Dichtungen, die in den populären Literaturgeschichten stehen, zu diesen selbst. Oder wie die Übersetzungen von Dichtungen in Prosa, die man sinnigerweise noch jetzt vielfach unseren Schülern aufgibt, wahrscheinlich um sie anzuleiten, das Poetische einer Dichtung nicht zu empfinden, sondern ihrem Bewußtsein dasjenige recht fest einzuprägen, was nicht Poesie ist. So ist denn das Kino auch in dieser Beziehung eine »Kunstform«, die alles andere eher als Kunst ist, ja die geradezu in einem Gegensatz zu ihr steht.

Noch in anderer Beziehung ist die Form der kinematographischen Darstellung künstlerisch unbefriedigend. Zunächst in bezug auf die Abstufung der Töne in der farblosen Darstellung. Ich habe schon oben S. 69 ausgeführt, worauf es nach meiner Meinung beruht, daß die Personen in den Kinobildern wie mit Mehl bepudert aussehen: Es ist der Gegensatz zu der wirklichen Bewegung, wodurch sich die Farblosigkeit dem Bewußtsein des Zuschauers so stark aufdrängt, daß er die hellen Töne nicht nur als farblos, sondern geradezu als weiße Puderung oder sonstwie künstliche weiße Färbung empfindet. Der Stil des Kinos erfordert, daß dieser unnatürlichen Abtönung entgegengearbeitet wird. Ich vermute, daß das leicht durch entsprechende Färbung der Kleider bewerkstelligt werden könnte. Überhaupt ist es sinnlos, bei der farblosen Bewegungsphotographie den Personen bunte Kleider anzuziehen, wie man sie im Leben trägt. Denn die Farbe kommt ja doch — im Gegensatz zur Bühne — nicht zur Wirkung. Liegt es nun nicht sehr nahe, durch richtige Abtönung von Weiß und Schwarz, durch künstlich herbeigeführte Kontrastwirkungen, Übergänge usw. naturwidrige oder unwahre Tonverhältnisse zu korrigieren? Soviel ich sehe, ist bisher kein Versuch dieser Art gemacht worden. Im Gegenteil, man widmet der richtigen Abtönung von Schwarz und Weiß nicht die geringste Aufmerksamkeit. Die Kinoschauspieler spielen in ihren gewöhnlichen bunten Kleidern, deren Farben, soweit sie nicht einfach weiß und schwarz sind, gar nicht zur Geltung kommen können, und die Beleuchtung ist oft derart, daß sie die Tonverhältnisse geradezu fälscht. So ist mir neuerdings wiederholt aufgefallen, daß die Gesichter und Hände im Vordergrund infolge mangelhafter Beleuchtung nicht wie früher zu hell, sondern zu dunkel erscheinen, derart, daß die Personen geradezu wie Mohren aussehen. Natürlich beruht das auf falscher Regulierung des Lichtes, und es ist nur wieder charakteristisch für die Gleichgültigkeit, mit der diese Fragen behandelt werden, daß man auf derartige Dinge so wenig Aufmerksamkeit verwendet.

Eine andere Eigentümlichkeit habe ich selbst früher mit Unrecht als stilistischen Fehler des Kinos bezeichnet, nämlich die Tiefenkomposition der Szenen. Ich vertrat früher unter dem Einfluß der Reliefbühne oder Künstlerbühne die Auffassung, daß ein Kinobild ebenso wie ein Bühnenbild reliefmäßig, d. h. mit geringer Tiefe komponiert werden müsse, damit die Personen und ihre Bewegungen vorwiegend durch Silhouettierung wirkten. Bei genauerer Überlegung kann ich diese Forderung nicht aufrecht erhalten. Im Gegenteil, der Hauptunterschied der Bewegungsphotographie von der Schauspielkunst scheint mir — abgesehen von der Stummheit — gerade darin zu liegen, daß die Bühne, selbst die Illusionsbühne, nur eine beschränkte Tiefe hat, wäh-

rend die gedachte Tiefe eines Kinobildes fast unbeschränkt ist. Besonders Aufnahmen in freier Natur gestatten eine außerordentliche Tiefenerstreckung, die jedenfalls weiter geht als irgend eine Bühne es erlaubt. Warum soll die Kinematographie das nicht ausnützen? In der Tat gehört ja auch das Heranfahen von Equipagen, Schlitten und Autos aus der Tiefe in den Vordergrund oder umgekehrt das Fortfahren aus der Nähe in die Ferne zu den beliebtesten Effekten der Bewegungsphotographie. Dieser Zug sollte eher noch weiter ausgebildet als eingeschränkt werden. Eine Notwendigkeit, die Personen einer kinodramatischen Szene reliefartig zu ordnen, liegt nicht vor, da sie sich ja bewegen, nicht wie in der Malerei auf der Fläche fixiert sind. Man wird vielmehr hier wesentlich andere Gesetze der Bewegung und des räumlichen Verhältnisses ausbilden müssen als in der Malerei und auf der Bühne gültig sind. Denn die erwähnten Tiefenwirkungen kommen hier eben als etwas Besonderes der Kinematographie Eigentümliches zu der Darstellung hinzu.

Aber auch wenn in dieser Beziehung kein Vorwurf gegen die gegenwärtige Kinematographie erhoben werden kann, bleiben doch noch so viel Stilligkeiten und Verstöße gegen ganz elementare Forderungen übrig, daß man wohl sagen darf: eine eigentliche Kunstform ist für das Kino bisher noch nicht gefunden. Sie könnte nur dann gefunden werden, wenn man streng auf die technischen Bedingungen der Bewegungsphotographie Rücksicht nähme. Und das wäre nur bei einer Beschränkung des Stoffgebietes möglich. Dieses ist immer die eigentliche Klippe, an der eine künstlerische Reform des Kinos scheitert. Auf der einen Seite bevorzugt man Stoffe, die komplizierte soziale Probleme, besonders sexueller und krimineller Art behandeln, auf der anderen Seite ist man nicht imstande, eine höhere Kunstform auszubilden, durch die diese Stoffe einigermaßen erträglich gemacht werden.

Unter diesen Umständen ist nun die Darstellung der Sünde und des Verbrechens, von der oben S. 15 ff. die Rede war, doppelt verwerflich. Denn der Kinodichter, der solche Stoffe wählt, kann sie nicht durch die Schönheit der Kunstform adeln, weil eine solche bisher überhaupt nicht vorhanden ist. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer ist so wenig durch formale Schönheiten in Anspruch genommen, daß sie sich ganz auf den brutalen Inhalt konzentriert, derart, daß dieser in seiner ganzen abstoßenden Häßlichkeit zur Wirkung kommt. Eine so stilllose Darstellungsform verbunden mit einem so häßlichen und abstoßenden Inhalt kann unmöglich als Kunstleistung anerkannt werden. Was dabei wirkt, ist lediglich der Inhalt als solcher, d. h. das Sensationelle und Sinnliche der Verbrechergeschichten und erotischen Handlungen. Die Unmöglichkeit, die Sünde und das Verbrechen durch eine eingehende

psychologische Begründung verständlich zu machen, hat zur Folge, daß das Abstoßende in seiner ganzen Stärke empfunden wird. Die kurze und banausische Formulierung der Schriftsätze ist an sich schon ein Hohn auf jede sprachliche Schönheit. Sie genügt auch nicht, um die Ereignisse glaubwürdig, d. h. psychologisch wahrscheinlich zu machen. Sünde und Verbrechen wirken nicht als das Ergebnis bestimmter psychologischer Entwicklungen, etwa eines psychischen Zwanges, sondern sie erscheinen wie äußerliche Bewegungsvorgänge, die nicht genügend motiviert sind und den feinfühligen Zuschauer deshalb verletzen. Daß viele dies nicht empfinden, spricht natürlich nicht für die Kunstform, sondern vielmehr gegen ihren Geschmack. Sie fühlen den Unterschied gar nicht, der in dieser Beziehung zwischen einer Tragödie und einem Kinodrama besteht.

Als diese Mängel des sozialen Kinodramas sich dem besseren Publikum immer mehr aufdrängten, hat die Kinoindustrie sich bemüht, Gattungen auszubilden, die höheren literarischen Anforderungen genügten. Auf diese Weise ist zunächst der historische Film entstanden. Besonders beliebt war für ihn die römische Geschichte und die Geschichte der Befreiungskriege. Der Kleopatra-Film, das Drama *Quo vadis?* und der Theodor-Körner-Film sind die bekanntesten Beispiele dieser Gattung. Mehrere dieser Filme sind in reichster Ausstattung, mit vielen hundert Mitwirkenden und mit ungeheuren Kosten ausgeführt worden. Besonders gut in technischer Beziehung sind die in Italien zustande gekommenen. Die große Helligkeit der italienischen Natur, der Glanz der Sonne und die schöne Landschaft haben dazu beigetragen, diesen Filmen einen gewissen Reiz zu verleihen, der wohl als künstlerisch bezeichnet werden kann. Doch ist es mehr die Natur als solche und die technische Vollendung, die Virtuosität der Mache, was bei ihnen zu loben ist, als etwa die Kunst im höheren Sinne. Es läßt sich gegen diese ganze Gattung dasselbe geltend machen, was man früher so oft gegen die historische Malerei der Piloty-Schule eingewendet hat. Wir stehen jetzt wohl allgemein auf dem Standpunkt, daß ein Maler nur solche Ereignisse der Geschichte mit einiger Glaubwürdigkeit darstellen kann, die er selbst erlebt hat, oder die wenigstens einer von ihm erlebten Zeit und einem ihm bekannten Kulturkreise angehören. Ein künstliches Sichhineinversetzen in irgend ein längst vergangenes oder ihm sonst unbekanntes Milieu muß immer zur Unwahrheit und zum archäologisch-theatralischen Aufputz führen. Was aber für die Malerei gilt, sollte auch für die Bewegungsphotographie gelten. Haben wir dort den Piloty glücklich überwunden, so hat es keinen Zweck, hier einen Piloty redivivus zu schaffen. Hunderttausende von Mark für eine solche Spielerei auszugeben, dürfte sich kaum lohnen. Man kann

vielleicht sagen, daß durch historische Filme junge Leute wissenschaftliche Anregung erhalten. Von diesem Standpunkt aus mag man dafür eintreten, daß sie nicht geradezu verboten, vielleicht sogar für Jugendlichenaufführungen empfohlen werden. Aber man darf sie nicht der höheren Kunst zurechnen¹⁾.

Ein besonderes Mittel, dem Kinodrama aufzuhelfen, war die Einführung des literarischen oder Autorenfilms. Als die sozialen Stoffe nicht mehr verfangen und man sah, daß sie abgewirtschaftet hatten, wollte man auf diese Weise dem Kinodrama neues Blut zuführen. Die Kinointeressenten sagten sich, daß wenn ein Drama oder ein Roman auf der Bühne oder in Buchform Erfolg gehabt habe, auch seine Verfilmung im Kino Kunst sein müsse. Handelte es sich um eine literarische Schöpfung, der ein ästhetischer Wert zukam, so lag scheinbar kein Grund vor, ihrer Verfilmung den künstlerischen Charakter abzusprechen. Auch dabei muß freilich betont werden, daß der Film bestenfalls eine technisch gute Reproduktion einer Dichtung ist. Und selbst das trifft in den meisten Fällen nicht zu. Denn diese Verfilmungen zeigen dieselben formalen Unzulänglichkeiten, die wir schon beim frei erfundenen sozialen Drama gerügt haben. Ja, wenn es sich dabei um einen Inhalt handelte, der jedem Zuschauer geläufig ist! Dann könnte auch die wortlose Darstellung auf allgemeines Verständnis rechnen. Aber das ist ja nicht der Fall. Je besser eine literarische Schöpfung ist, eine desto größere Rolle wird bei ihr das Wort und der Gedanke, d. h. die psychologische Entwicklung spielen. Diese aber fällt im Kino wie gesagt weg. Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder eine literarische Schöpfung eignet sich zur Verfilmung. Dann kann man mit Sicherheit annehmen, daß sie unbedeutend, flach und voll äußerlicher Effekte ist. Oder sie ist psychologisch fein durchgearbeitet, dann bedeutet ihre Verfilmung eine Verschlechterung, eine Veräußerlichung, die bis zur völligen Vernichtung des Kunstwertes gehen kann. Beides ist verwerflich. Und deshalb ist der literarische Film eine Barbarei, die mit allen Kräften bekämpft werden muß. Die Verfilmung klassischer Dichtungen sollte geradezu gesetzlich verboten werden. Denn sie bedeutet eine Schädigung unserer nationalen Literatur. Goethe und Schiller würden sich im Grabe umdrehen, wenn sie diesen Versuch, die klassische Poesie zu popularisieren, sähen. Erklären sich lebende Dichter mit der Verfilmung ihrer Dramen

¹⁾ Zu den historischen Filmen gehören auch die religiösen. Während die Urteile über die katholischen Passionsfilme zum Teil sehr abfällig lauten, wird der neuerdings in der alten Garnisonkirche in Berlin zur Vorführung gebrachte Messias-Film des Dr. Lerch sowie der Hiob-Film und das Buch Esther von manchen günstig beurteilt. Vgl. Reichsbote vom 1. November 1919, Nr. 577.

und Romane einverstanden, so beweist das nur, daß sie entweder das Wesen der Kinematographie nicht erkannt haben, oder den Wert ihrer Sprache und ihrer psychologischen Charakterzeichnung sehr gering anschlagen. Jedenfalls dünkt ihnen die Aussicht auf hohen pekuniären Verdienst wertvoller, als die intakte Erhaltung des Kunstwertes ihrer poetischen Schöpfungen. Die Behauptung, daß eine Dichtung durch das Kino doch wenigstens bekannt werde, daß es doch schon ein Vorteil sei, wenn wenigstens der Inhalt neuerer poetischer Werke auf diese Weise dem Publikum vermittelt werde, und daß man hoffen dürfe, diejenigen Zuschauer, die durch den Film Kenntnis von ihrem Inhalt erlangt haben, würden dadurch veranlaßt werden, sie auch im Original zu lesen, trifft sicher nicht die Wahrheit¹⁾. Ich sehe also in diesen Verfilmungen nur eine Schädigung der wahren Poesie und lehne sie deshalb bedingungslos ab. Ob sie polizeilich oder gesetzlich verboten werden können, weiß ich nicht, glaube aber, daß nach dem Vorbild der Denkmalschutzgesetzgebung auch Gesetze zum Schutze klassischer Dichtungen gegen Veräußerlichung und Verballhornung erlassen werden könnten. Es liegt doch auf der Hand, daß eine Verfilmung der Mordszene im Tell, bei der der Monolog Tells wegfällt und nur das Spannen und Abschießen der Armbrust übrig bleibt, eine Verhuzung der Absichten Schillers bedeuten würde. Und was von Werthers Leiden übrig bliebe, wenn die Leiden, d. h. die psychologische Entwicklung wegfiele und nur das Abschießen der Pistole vorgeführt würde, kann man sich an den Fingern abzählen. Neuerdings ist sogar Wilhelm Busch verfilmt worden!²⁾. Ein Gesetz, das einen derartigen Unfug verbietet, würde ich für vollkommen berechtigt halten³⁾.

Damit will ich die Kritik des Kinodramas, wie es jetzt ist, be-

1) Die Popularisierung dichterischer Werke könnte auch in ganz anderer Form erreicht werden, nämlich durch eine Verbindung des Films mit der Rezitation. Man nennt das neuerdings »Sketsch«. So ist kürzlich, wie ich der Schwäb. Tagwacht vom 12. August 1919, Nr. 185 entnehme, in München eine »Deutsche Rezitationsfilmgesellschaft« gegründet worden, die sich die Aufgabe gestellt hat, literarisch wertvolle Werke durch berufene Kräfte zum Vortrag zu bringen und sie an vom Autor bestimmten Stellen durch kongenial ausgestaltete Filmbilder (»Skizzen«) zu illustrieren. Da käme doch das Wort zu seinem Recht. Und auf diese Weise könnte der Unsitte der Verfilmungen ganzer dichterischer Werke entgegengearbeitet werden.

2) Vgl. Württ. Zeitung vom 3. Jan. 1920.

3) Nach der Eßlinger Zeitung vom 13. Januar 1920, Nr. 9 hätte Gerhard Hauptmann bei einer Schriftstellerversammlung in Berlin gesagt, das Kino stehe mit seinen heutigen Errungenschaften nicht nur auf der künstlerischen Höhe, sondern auch auf der Höhe im Sinne der Volksbildung. Wenn das wahr ist, so wäre es ein interessanter Beweis für die Macht des Kinokapitals. Vgl. dagegen Schwarzschild in der Frankf. Zeitung vom 23. Juni 1919, Nr. 793.

schließen. Ich glaube bewiesen zu haben, daß die Behauptung, seine Form sei eine Kunstform, unberechtigt ist. Den inhaltlichen Bedenken, die ich im vorigen Kapitel gegen diese Gattung entwickelt habe, gesellen sich also formale von erheblicher Tragweite hinzu. Diese gehen so weit, daß man geradezu sagen kann, es fehlt beim Kinodrama das eigentlich Künstlerische, d. h. das, was den Zuschauer allenfalls mit einem häßlichen, grausigen oder unmoralischen Inhalt aussöhnen könnte. Es fehlt die Erhebung in das Niveau der Kunst, die Vergeistigung, die in der Poesie die sexuellen und kriminellen Stoffe eigentlich erst erträglich macht. Wenn aber das Kino keine Kunst ist, so verdient es auch nicht die Schonung, die man ihm bisher hat zuteil werden lassen. Es ist durchaus unberechtigt, Kinodramen mit anstößigem Inhalt deshalb zu dulden, weil dieser Inhalt in eine künstlerische Form gekleidet sei, die ihn über das Niveau des Alltäglichen emporhebe und in die Sphäre des Ästhetischen versetze. Denn gerade diese künstlerische Form ist nicht vorhanden. Es sind von ihr nur gewisse äußerliche Elemente, technische Virtuosenkunststücke da, die man meinetwegen bewundern kann, die aber keinen Kunstwert darstellen. Ein Inhalt, der seinem Wesen nach mit grobem Unfug zusammenfällt, wirkt also tatsächlich wie grober Unfug, weil keine Kunstform vorhanden ist, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem anstößigen Inhalt ablenken könnte. Deshalb läßt sich dieser — im Gegensatz zum Inhalt des Wortdramas — in keiner Weise rechtfertigen. Während also der Naturfilm mit allen Kräften zu fördern ist, sollte der Kunstfilm, wenigstens in der Form des sozialen und inhaltlich anspruchsvollen Kinodramas, mit allen Mitteln bekämpft, ja geradezu, wenn der Inhalt anstößig ist, verboten werden. Der Staat hat nicht das geringste Interesse daran, eine Kunst, die keine wirkliche Kunst ist, zu schützen und zu fördern. Er würde damit nur dem anständigen und guten Theater eine schwere Konkurrenz heranziehen. Es ist unlogisch, den groben Unfug im Leben zu verbieten, im Kino dagegen, wo er von der Mehrzahl der Zuschauer als nackte Wirklichkeit genommen wird, zu erlauben.

IV.

Zukunftsmöglichkeiten.

Unsere bisherige Darstellung ist eine vorwiegend negative gewesen. Wir haben Kritik an dem jetzt bestehenden Kino geübt. Dabei sind wir zu dem Ergebnis gekommen, daß seine Hauptform, das Kinodrama, kunstwidrig ist. Jetzt erwächst uns die Aufgabe, diese negative Kritik durch positive Vorschläge zu ergänzen. Dabei wird es nötig sein, ein Ideal des Lichtspiels zu zeichnen, bei dem eine solche Kritik keine Berechtigung hat. Aus dem Tadel des Bestehenden heraus müssen die Forderungen der Zukunft entwickelt werden. Dabei sind vor allem diejenigen Gattungen der Bewegungsphotographie namhaft zu machen, die, wenn auch nicht gerade höheren künstlerischen Ansprüchen, so doch wenigstens billigen Kulturforderungen genügen. Mehr wird man nicht verlangen dürfen. Denn der Gedanke, daß das Kino jemals hohe Kunst werden könnte, ist nach dem bisher Dargelegten ausgeschlossen. Das einzige, was man erstreben kann, ist, daß die wenigen künstlerischen Möglichkeiten, die in ihm liegen, entwickelt werden, und daß man den Unterhaltungsfilmen einen Inhalt gibt, der nicht geradezu demoralisierend oder geschmackverderbend wirkt. Die Kinematographie wird, abgesehen von der Fixierung der Wirklichkeit, die ganz in ihrem Bereich liegt, immer nur Reproduktion irgendwelcher höheren Kunstleistungen sein. Dabei kann sie sich aber der Kunst nähern und denen, die nicht in der Lage sind, sich die Anschauung großer Originalkunstwerke zu verschaffen, einen guten und anständigen Ersatz dafür bieten.

Um den Leser von dieser Möglichkeit zu überzeugen, muß ich dem weit verbreiteten und von den Kinointeressenten zum Überdruß wiederholten Irrtum entgegentreten, daß das Kinodrama nicht beseitigt werden könne, weil mit ihm das ganze Kino stehe und falle. Dieser Irrtum gründet sich auf die gegenwärtig allerdings zutreffende Annahme, daß die meisten Menschen das Kino nur um des Kinodramas willen besuchen, daß sie nur Aufregungen erleben und den neuesten dramatischen »Schlager« mit dem oder jenem in der Reklame angepriesenen »Star« sehen wollen. Streiche man diesen Hauptteil der Programme, so sei damit die Axt an die Wurzel der ganzen Industrie gelegt. Denn dann bleibe überhaupt nicht genug Unterhaltungsstoff übrig, um dem Kino die genügende Zugkraft zu sichern. Es wäre dann zu einer erzieherischen Institution herabgedrückt, deren schul-

meisterlicher Charakter die Menschen aus den Kinotheatern heraus-treiben würde. Dieses »gouvernantenhaft« gewordene »moralische« Kino würde sehr bald so sehr drunter durch sein, daß niemand es mehr besuchen wolle. Damit wäre aber dem kleinen Mann das einzige Vergnügen geraubt, das er bei den heutigen hohen Preisen noch erschwingen könne. Und das wäre in einer so sozial gerichteten Zeit wie der unsrigen nicht zu verantworten.

Erwägungen dieser Art sind es offenbar, die dazu geführt haben, daß weder das württembergische Lichtspielgesetz noch auch das neue Reichslichtspielgesetz so weit gegangen ist, das Drama anstößigen Inhalts ganz zu verbieten. Beide haben sich vielmehr damit begnügt, nur seine schlimmsten Auswüchse zu unterdrücken. Schon bei dem Erscheinen des württembergischen Gesetzentwurfs habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß nach dem Artikel 2, wenn er streng durchgeführt würde, eigentlich fast alle Dramen verboten werden könnten. Denn es gäbe kaum eines unter ihnen, das nicht zum mindesten die »Phantasie verderbe und überreize«¹⁾. Auch habe ich damals schon gefordert, daß die Verfilmung von Schöpfungen klassischer und moderner Dichter als kunstwidrig und verflachend verboten werde²⁾. Die erstere Auffassung hat sich die württembergische Zensur nicht zu eigen gemacht, die letztere ist, wie verauszusehen war, auch im neuen Reichslichtspielgesetz unberücksichtigt geblieben. Ich kann deshalb mein »Ceterum censeo, drama cinematographicum esse delendum,« nur wiederholen.

Wenn man die Beseitigung des Kinodramas als möglich erweisen will, so muß man die Gattungen namhaft machen, die an seine Stelle treten können. Und zwar müssen es solche sein, denen der Makel des Sensationellen, Unanständigen und Aufreizenden nicht anhaftet. Und deren gibt es mehr als genug.

Dabei will ich von dem belehrenden Film ganz absehen, weil man sagen könnte, er falle nicht in die Klasse der unterhaltenden Vorführungen. Immerhin möchte ich betonen, daß er auch in den öffentlichen Kinotheatern durchaus am Platze ist. Er wird auch zuweilen schon jetzt in ihnen vorgeführt. Die Zukunft wird noch ein größeres Bedürfnis nach ihm haben. Denn wenn man den Versicherungen der Linksparteien glauben wollte, so bestünde in den weitesten Kreisen des Volkes eine geradezu leidenschaftliche Sehnsucht nach wissenschaftlicher Belehrung. Der Arbeiter, so heißt es, will teilhaben an den Errungenschaften der Forschung. Nicht nur für den Volksschullehrer,

¹⁾ Nationale Kinoreform S. 69.

²⁾ Ebendort S. 70.

sondern auch für den Industriearbeiter wird der Zugang zur Universität gefordert¹⁾. Alles drängt sich zu den Quellen, wo der Born der Weisheit fließt. Und selbst wo man nicht so weit geht, werden wenigstens populäre Vorträge über alle Wissensgebiete gefordert. Der Gelehrte soll von seinem Podium herabsteigen und das Volk an seinen Forschungsergebnissen teilnehmen lassen. Vereine für Volksbildung, die ja schon längst bestanden, werden neu gegründet und von der Industrie mit großen Mitteln unterstützt. Ungeheure Summen stehen für die Gründung und Erhaltung von »Volkshochschulen« zur Verfügung. Es ist symbolisch, daß ihnen die freigewordenen Fürstenschlösser als Unterkunft angewiesen werden. Männer und Frauen, denen die allerelementarsten Vorkenntnisse fehlen, und die vor allen Dingen im Haushalt, der Hygiene, der Kindererziehung und der kaufmännischen Buchführung einer recht gründlichen Unterweisung bedürften, werden in die tiefsten Probleme der Weltanschauung eingeweiht²⁾.

Man sollte denken, unter diesen Umständen müsse auch im Kino die Belehrung eine große Rolle spielen. Das Arbeiterpublikum, das das Hauptkontingent zu seinem Besuch stellt, müsse dringend fordern, daß in jeder Aufführung mindestens ein belehrender Film gespielt werde. Bis jetzt ist leider das Gegenteil der Fall. Ich habe in den letzten Monaten eine Menge Kinoaufführungen besucht und mich überzeugt, daß in ihnen überhaupt keine belehrenden Filme gespielt wurden. Früher war das anders. Im Laufe der Zeit scheint aber der belehrende Film ganz von den Programmen verschwunden zu sein. Das stimmt durchaus zu den Erfahrungen, die ich mit öffentlichen Vorträgen über Kunst gemacht habe (siehe weiter unten in Kapitel V). Aber vielleicht läßt sich der frühere Zustand wieder herstellen. Man sollte doch denken, daß bei dem leidenschaftlichen Bildungsbedürfnis

¹⁾ Parvus, Ein Problem der geistigen Revolution. Die Glocke 5. Jahrg., 2. Bd., 1919, S. 835: »Neben dem Problem der Ausgestaltung der Volksschule zu einem wirklichen Volksbildungsinstitut bleibt das andere, Vorkehrungen zu treffen, um eine rasche Vorbereitung zum Hochschulstudium zu ermöglichen. Es handelt sich in der Hauptsache um die Lehrbedürftigen unter den jungen Industriearbeitern, die zwar nur über eine Volksschulbildung verfügen, aber durch Tüchtigkeit in ihrem Beruf, Selbstunterricht, öffentliche Betätigung usw. sich Kenntnisse, Erfahrungen im praktischen Leben und ein geschärftes Urteil angeeignet haben. Die Arbeiterintelligenz, die mit dem wirtschaftlichen und politischen Emporkommen der Arbeiterklasse auf allen Gebieten vorwärts drängt, muß sich die Universitäten und Hochschulen erobern.« Diese Illusionen könnten einen rühren, wenn es wirklich das Volk wäre, das sie hätte. Aber es sind ja nur die Führer, die ihm diese Wünsche einreden.

²⁾ Über die Volkshochschulen vgl. die überzeugenden Ausführungen von Börries Freiherrn von Münchhausen, Gegen die Volkshochschulen. Kunstwart 1920, XXXIII. Jahrg., S. 1—4.

des Volkes der belehrende Film so viel Interesse finden müßte, daß er wenigstens einen Teil des Ausfalls decken könnte, der durch die Ausmerzung des Dramas zu erwarten ist.

Den Haupttraum der Programme wird freilich auch später der unterhaltende Film beanspruchen. Auch wenn sich die Sturzwelle des Vergnügens verlaufen hat, die unser armes und unglückliches Vaterland jetzt überflutet, wird das Bedürfnis nach leichter abendlicher Unterhaltung in weiten Kreisen des Volkes weiterbestehen. Soll der Alkohol nicht noch mehr Verwüstungen anrichten als bisher, so wird das Kino diesem Bedürfnis Rechnung tragen müssen. Das Theater ist für die meisten zu teuer. Tingeltangel und Spezialitätenbühne sind dem Kino an bildendem Wert keineswegs ebenbürtig. Es fragt sich nur, welche Art von Unterhaltungsfilmen in Zukunft an die Stelle des Kinodramas treten können.

Hier wird nun eine gründliche Reform einzusetzen haben. Diese wird positive Arbeit leisten müssen. Die Gesetzgebung, die die Zensur regelt, kann immer nur negative Arbeit tun. Sie kann wohl die schlimmsten Gefahren, die mit dem bestehenden Zustand verbunden sind, beseitigen, aber sie ist unfähig, Neues zu schaffen. Denn sie ist keine produktive Kraft. Außerdem wird bei ihrer Anwendung immer auf die Wünsche der Kinointeressenten Rücksicht genommen werden. Man wird prinzipiell nichts tun, was von ihnen als Schädigung empfunden würde. Der Staat hat nun einmal ein Interesse daran, der Industrie das Geschäft nicht zu verderben. Denn sie ist sein bester Steuerzahler.

Die Industrie aber ist immer konservativ. Sie muß es sein, weil sie ihre Fabrikation auf den gerade herrschenden Geschmack eingestellt hat. Die Modelle, nach denen sie arbeiten läßt, sind nun einmal vorhanden, und sie hat mit ihnen viel Geld verdient. Sie hat also ein doppeltes Interesse daran, bei ihnen zu bleiben: Erstens spart sie neue Modelle und zweitens verbürgen die alten ihr auch weiteren Verdienst.

Die Kinoindustrie braucht nun aber nicht viel Modelle. Ob der Dichter so oder so dichtet, der Regisseur die Szenen so oder so stellt, der Kino-Operateur sie so oder so »dreht«, das macht in bezug auf die Ausgaben keinen großen Unterschied. Aber das Gesetz der Trägheit herrscht auch hier. Die Kinoindustrie lehnt ebenfalls jede Neuerung ab, weil sie mit dem bisher Bestehenden sehr viel Geld verdient hat. Sie ist nun einmal der Überzeugung, nicht nur daß das Kinodrama allein die heutigen Menschen in das Kino lockt, sondern auch, daß dies in alle Zukunft hinein der Fall sein wird. Sie fürchtet also, durch die Ausmerzung dieser Gattung sich selbst einen unheilbaren Schaden zuzufügen. Da es nun aussichtslos ist, sie von der Irrigkeit ihres Standpunktes zu überzeugen, kommt es darauf an,

einem weiteren Kreise von Gebildeten klarzumachen, daß diese Gattung sehr gut beseitigt werden kann, ohne daß der Bestand der Kinoindustrie irgendwie darunter zu leiden braucht.

Man kann hier nur nach Analogien urteilen. Die beste Analogie zur Kinoreform bietet die Reform des Kunstgewerbes zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Wie war es denn, als damals die moderne Bewegung einsetzte? Jahrzehntelang hatte die Industrie, z. B. die Möbelfabrikation in den überladenen und unruhigen Formen der Renaissance geschwelgt, jahrzehntelang hatte sie die entsetzlichen »Hausgreuel« angefertigt, die einem jetzt noch zuweilen wie böse Geister der Vergangenheit in Kellern und Rumpelkammern entgegengrinsen. Nun erklärten sie zunächst wie aus einem Munde, die vorgeschlagene Reform sei ganz unmöglich. Die neuen Formen seien erstens häßlich, zweitens unpraktisch, drittens technisch unausführbar. Man solle sich an das gute Alte halten, das sei viel besser und schöner und befriedige das Bedürfnis in viel vollkommenerer Weise.

Und jetzt? Der alte Plunder, der uns in unserer Jugend entzückte, und an dem unsere Väter und Mütter ihre Freude hatten, ist wie weggeblasen. Der Geschmack hat sich nach einigen Schwankungen und Rückschlägen völlig gewandelt, und — die Industrie macht mit den neuen Formen ebenso gute Geschäfte wie mit den alten. So wird es auch mit der Kinoindustrie gehen. Nur wird der Prozeß hier noch schmerzloser sein, weil sie keine alten Modelle, die sich bewährt haben, wegzuwerfen braucht. Sie muß sich nur in einer neuen Richtung orientieren. Diese Orientierung wird in der Pflege anständiger und geschmackvoller Gattungen des unterhaltenden Films bestehen. Es gibt deren viele, die bisher unbegreiflicherweise völlig vernachlässigt worden sind.

An erster Stelle steht da der Naturfilm. Er müßte noch sorgfältiger, das heißt nach besserer Naturauswahl und mit besserer Hervorhebung des Wichtigen, weniger unklar und verworren hergestellt werden. Er müßte auch technisch einwandfrei sein, was er bisher leider nicht immer gewesen ist. Er müßte endlich in den Programmen mit mehr Zeit bedacht werden, als man ihm gegenwärtig in der Regel zubilligt. Man dürfte ihn nicht nur nebenbei, zur Ausfüllung einer Lücke benützen, wo er dann gewöhnlich rasch und lieblos abgespielt wird, sondern er müßte ein fester und stehender Teil der Programme werden, auf den besonderer Wert gelegt wird.

Unter den Naturfilmen gibt es eine Gattung, die zwar gar keinen ästhetischen Wert hat, die aber doch mehr oder weniger geschmackvoll hergestellt werden kann. Das sind die durch die »Meßterwoche« bekannt gewordenen aktuellen Filme, d. h. die Darstellungen aus

der Zeitgeschichte, aus dem öffentlichen Leben. Dazu gehören Haupt- und Staatsaktionen, Parlamentseröffnungen, Volksversammlungen, Feste, Kongresse, Einweihungen öffentlicher Gebäude, Denkmalenthüllungen und dergleichen Ereignisse mehr. Unter dem alten Regime gehörten dazu auch repräsentative Handlungen aller Art, Fürstenempfänge, Abnahme von Paraden, Manöver, Schiffstauen usw., die jetzt wegfallen. Der Krieg hat wieder besondere Aufgaben gebracht, die zur Herstellung von Kriegsfilmen, Sommemfilm, Übergang über die Donau usw. Veranlassung gegeben haben. Man kann diese Stoffe etwa mit dem Inhalt der Zeitungen vergleichen. Sie sind gewissermaßen bildliche Zeitungsnachrichten. Inwieweit dabei auch Aufstände, Streiks, Putsche, Bürgerkämpfe und dergleichen eine Rolle spielen können, hängt von politischen Erwägungen ab, auf die ich hier nicht eingehen kann. Die technische Möglichkeit dazu liegt jedenfalls vor. Ich bedaure nur, daß beim Ausbruch der Revolution in Berlin nicht gewisse markante Szenen gefilmt worden sind. Das würde in vieler Beziehung sehr aufklärend wirken. Es ist nicht einzusehen, warum solche Filme nicht ebenso ziehen sollten wie die Zeitungsnachrichten selbst, die von allen Bürgern bis zum ärmsten Arbeiter herab mit wahren Heißhunger verschlungen werden. Daß die bildlichen Nachrichten gegenüber den Ereignissen verspätet kommen, wird das Interesse an ihnen nicht verringern. Werden doch auch die illustrierten Wochenzeitschriften, die immer noch wie Pilze aus der Erde schießen, und die ebenfalls den Ereignissen nachhinken, mit leidenschaftlichem Interesse gelesen. Und sollte man nicht annehmen, daß der Hinzutritt der Bewegung, verbunden mit dem Gefühl: »Genau so haben sich die Ereignisse abgespielt« dieses Interesse noch mächtig steigern würde? Wer sähe nicht gerne die führenden Männer der Politik, der Kunst und der Wissenschaft leibhaftig vor Augen, von denen er so viel in den Zeitungen zu lesen bekommt? Wenn schon ihre unbewegten Porträtphotographien in den illustrierten Wochenblättern gern gesehen werden, sollte da nicht der ganze Mensch in Bewegung, zu Hause bei seiner Arbeit, oder außerhalb bei seinen öffentlichen Verrichtungen noch mehr Interesse erregen?

Auf einem ganz anderen Blatt stehen die künstlich arrangierten Dramen mit politischer Tendenz. Da ist z. B. der berüchtigte Kaiserfilm des früheren Günstlings Kaiser Wilhelms II., des Schauspielers Bonn, der nach reichlich weit getriebenem Byzantinismus seinem Dank gegen den Entthronten in dieser edlen Weise Ausdruck gegeben hat¹⁾. Da sind ferner die Filme »Die Tragödie von Meyering« (der Tod des Kron-

¹⁾ Vgl. Täg. Rundschau vom 14. Febr. 1920, Nr. 83, Schwäb. Merkur vom 22. Okt. 1919 und Deutsche Warte vom 30. Okt. 1919, Nr. 298.

prinzen Rudolf von Österreich) und »Das Leiden und Sterben König Ludwigs II. von Bayern«, in dem nicht nur der unglückliche König selbst, sondern auch sein Bruder, der irrsinnige König Otto, die ermordete Kaiserin Elisabeth, Kaiser Franz Joseph, der Prinzregent Luitpold, Richard Wagner und Bismarck auftreten. Die bayerische Regierung hat der Wiener Helios Film-Gesellschaft die Prunkzimmer der bayerischen Königsschlösser zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt¹⁾! Daß derartige Machwerke historisch wertlos sind, braucht nicht gesagt zu werden. Daß sie von Geschmacklosigkeit und niedriger Gesinnung Zeugnis ablegen, fühlt jeder anständige Mensch. Berechtigt und historisch wichtig dagegen ist die Gründung eines niederländischen Zentralfilmarchivs, in dem alle Filme gesammelt werden sollen, die sich auf nationale und internationale Begebenheiten beziehen²⁾.

Dazu kämen dann weiter Darstellungen aus dem Volksleben, Schilderungen des Treibens in Stadt und Land, Darstellungen aus der Technik und Industrie, der Landwirtschaft und dem Handel, Szenen aus dem Bade- und Reiseleben, Sport, Turf usw. Alle diese Interessen haben in den Zeitungen ihre Ecke, oft eine sehr große, die sich auch wohl zu ganzen Feuilletons auswächst. Wenn die Zeitungsleser solche Nachrichten fordern und mit Interesse lesen, sollten für sie nicht auch Kinobilder derselben Art von Wert sein? Nun hat man ja früher ganz allgemein solche »Wochenschau«-Filme gespielt. Sie scheinen aber neuerdings ganz außer Gebrauch gekommen zu sein. In den Reklamen an den Schaufenstern der Lichtspieltheater werden sie jedenfalls niemals erwähnt. Da ist immer nur von den »Dramen« und »Lustspielen« die Rede. Das Interesse an ihnen scheint alles andere verschlungen zu haben. Ich trete mit Entschiedenheit für die gesteigerte Pflege dieser Gattung ein. Sie hat allerdings mit Kunst nichts zu tun. Gerade deshalb aber hat sie sehr viel mit dem Kino zu tun. Es ist eine ästhetische Verirrung, wenn dieses mit der Kunst zu wetteifern sucht, statt die Registrierung der Wirklichkeit, die ganz seinem Wesen entspricht, in den Vordergrund zu stellen. Und es ist eine Lüge, wenn behauptet wird, das Publikum wolle nur Dramen sehen. Man biete ihm gute aktuelle Filme in regelmäßiger Folge, möglichst schnell hinter den Ereignissen her, und es wird sich an diese Gattung ebenso rasch gewöhnen, wie es sich an die kitschigen Dramen gewöhnt hat. Daß derartige Schilderungen aus dem deutschen Leben auch propagandistisch benutzt werden können, sei nur nebenbei erwähnt.

Aber auch die künstlerischen Gattungen der Naturfilme dürfen nicht

¹⁾ Vgl. Neckarzeitung vom 21. Nov. 1919, Nr. 273.

²⁾ Vgl. Stuttgarter Neues Tagblatt vom 4. Nov. 1919, Nr. 559.

vernachlässigt werden. An erster Stelle steht da der Landschaftsfilm. Weniger die Schilderung geographisch interessanter Gegenden im Sinne des Baedeker-Sterns, als vielmehr die Landschaft im künstlerischen Sinne, wie ich sie oben S. 73 f. gekennzeichnet habe. Ich bin überzeugt, daß schon allein dadurch dem Kino viele Gebildete zugeführt werden könnten, die ihm bisher ferngeblieben sind, weil sie sich schämten, die kulturwidrigen Dramen zu besuchen.

Auch der Tierfilm sollte viel mehr als bisher gepflegt werden. Er wird nicht nur für Jäger und andere Naturfreunde besonders interessant sein, sondern ohne Zweifel auch die Jugend in großen Scharen ins Kino ziehen. In den Aufführungen für Jugendliche sollte er einen wesentlichen Teil der Programme bilden. Die Bestrebungen der Tierschutzvereine finden schon jetzt durch ihn eine wirksame Unterstützung¹⁾. Es ist merkwürdig, daß die Hagenbecksche Reform der zoologischen Gärten so wenig Einfluß auf den Tierfilm gehabt hat. Auch vermisste ich noch immer eine Entwicklung des Tierfilms in der Richtung, die etwa durch Schillings Buch »Mit Büchse und Blitzlicht« gekennzeichnet wird.

Daß das Tierleben auch ästhetische Reize bietet, die durch die Fixierung der Bewegung einen besonderen Wert gewinnen, ist allgemein bekannt. Solange freilich die reißenden Tiere in der Weise zu sensationellen Wirkungen benutzt werden, wie ich das oben S. 45 geschildert habe, ist auf eine ästhetische Reform dieser Gattung nicht zu rechnen. Auch hier muß die Erkenntnis des Besseren den alten Schund mit der Zeit verdrängen.

Aber es ist nicht nur der Naturfilm, der einer Reform bedarf und mehr als bisher gepflegt werden sollte. Auch beim »Kunstfilm« liegen ästhetische Möglichkeiten vor, denen unsere Filmindustrie bisher mit merkwürdiger Verblendung aus dem Wege gegangen ist. Bei ihrer Ermittlung müssen wir von den technischen Bedingungen der Bewegungsphotographie ausgehen. Ich habe sie im vorigen Kapitel aus der Kritik des Falschen heraus zu entwickeln versucht. Der Stil geht fast immer aus der Technik hervor. Wir haben gesehen, daß der Wett-eifer der Kinematographie mit dem Theater sie zu argen Stillosigkeiten

¹⁾ So hat z. B. der Bund für Vogelschutz in Stuttgart schon eine ganze Sammlung von Kinofilmen freilebender Vögel anfertigen lassen, die Schulkindern vorgeführt werden. Er steht mit dem Ausschuß für Lichtspielreform und dem Bühnenbund deutscher Städte in Verbindung. Auch die Kulturabteilung der Ufa (Universalfilmaktiengesellschaft) hat sich besonders der Herstellung des Lehrfilms aus der Tierwelt, daneben aber auch aus der Medizin, Botanik, Landwirtschaft, Geographie usw. gewidmet. Seitdem die Technik es möglich gemacht hat, ein Laufbild durch einfachen Druck auf einen Knopf in ein Stehbild zu verwandeln, ist die Bedeutung des Films für den Unterricht eine wesentlich größere geworden.

geführt hat. Diese beruhen wesentlich darauf, daß dem Kino das Wort, also auch der ausführliche und komplizierte Gedankenausdruck nicht zur Verfügung steht. Aus dieser negativen Bestimmung ergibt sich zugleich eine positive Forderung: Der Stil des Kinos fordert die Beschränkung auf einfache in die Augen fallende Handlungen, deren Schwerpunkt in der Bewegung liegt. Die Bewegungsphotographie drängt zu Stoffen hin, die mit einfachen, leicht verständlichen Ausdrucksbewegungen restlos veranschaulicht werden können. Sie ist ihrem Wesen nach keine literarische Kunst, sondern eine Augenkunst oder, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine Kunst der Alphabeten. Darauf beruht zum Teil ihr volkstümlicher Charakter. Alles Literarische, alles Geistreiche und Komplizierte liegt ihr fern. Das ist vielleicht eine Minderwertigkeit, und man könnte es im Interesse ihrer höheren Entwicklung bedauern. Es ist aber nun einmal so. Wir müssen darauf verzichten, die Stärke dieser Technik in einer Richtung zu suchen, in der sie nicht liegt. Man sollte vielmehr die Eigenschaften, die sich aus dieser Beschränkung ergeben, möglichst konsequent zu entwickeln suchen.

Stoffe, die ihrer Natur nach eine literarische Behandlung verlangen, sind also dem Kino vorzuenthalten. Haben sie in dieser Beziehung keinen ausgesprochenen Charakter, so muß man sie so wenden, daß sie den Bedingungen des Kinos entsprechen. Schon bei der Wahl oder beim Ausdenken der Fabel muß darauf Rücksicht genommen werden. Weiterhin ist die Komposition so zu gestalten, daß die Körperbewegung und der mimische Ausdruck als einzige Darstellungsmittel genügen.

Lebenselement des Kinos ist das äußere Geschehen, der einfache in die Augen fallende Bewegungsvorgang. Daraus ergibt sich von selbst eine gewisse Primitivität, in inhaltlicher wie in formaler Beziehung. Das ist im Sinne unserer modernen Kunst kein Mangel. Im Gegenteil, unsere neueste Kunstentwicklung sucht geradezu ihre Stärke im Primitivismus. Ihre Vertreter bezeichnen sich allerdings nicht als Primitivisten, sondern als Expressionisten. Wenn man aber ihre Schöpfungen auf die ihnen gemeinsamen Kennzeichen prüft, so überzeugt man sich bald, daß es die Einfachheit und Primitivität der Kunstformen ist, was sie von der unmittelbar vorhergehenden Kunstrichtung unterscheidet. Die Vertreter der neuen Schule wollen dem mit allen Hunden gehetzten Impressionismus, dessen Wesen in einer gesteigerten Naturnachahmung und einer sorgfältig durchgebildeten Technik besteht, eine möglichst einfache und primitive Kunstform entgegensetzen, deren Stärke auf dem geistigen Ausdruck beruht. Ich frage hier zunächst nicht danach, ob sie dieses Ziel erreichen — daran kann man wohl zweifeln — jedenfalls schwebt es ihnen aber als Ideal vor.

Es ist nun gewiß ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß der Stil des Kinos, der bisher noch nicht ausgebildet ist, in dieselbe Richtung weist. In anderen Punkten allerdings gehen Kino und moderne Kunst wieder ganz auseinander, besonders in dem Verhältnis zur Natur. Ich werde darauf im nächsten Kapitel zurückkommen.

Diese Neigung zum Primitiven steckt allerdings dem Kino von vornherein gewisse Grenzen. Sie weist ihm auch eine gewisse Art von Besuchern zu. Während das Theater den Bedürfnissen der gebildeten Erwachsenen entspricht, ist das Kino mehr eine Kunst der Ungebildeten und der Jugend. Diese Menschenkinder sind, soweit sie nicht geradezu belehrt sein wollen, nach Alter und Bildungsstufe für tiefere geistige Erkenntnisse und Gedankengänge wenig empfänglich. Sie wollen mehr sehen als hören, mehr sinnlich wahrnehmen als denken und kombinieren. Das schließt aber nicht aus, daß auch für dieses Niveau etwas Gutes und Einwandfreies geschaffen werden kann.

Damit hängt dann weiter der symbolische Charakter der Darstellung zusammen, von dem ich oben S. 81 f. gesprochen habe. Das Kino hat bisher seine Stärke in der möglichst restlosen Wiedergabe der Natur, ja geradezu in ihrem photographischen Abklatsch gesucht. Auf seinen photographischen Charakter kann es natürlich nie verzichten. Wohl aber kann es bei frei erfundenen Darstellungen durch Vereinfachung, Abkürzung, Akzentuierung usw. sich eine gewisse Selbständigkeit der Natur gegenüber wahren, eine abstrahierte oder stilisierte Darstellung der Natur anstreben.

Zu dieser Abstraktion von der Natur gehört nun vor allem die Übertreibung, die Karikatur. Wir haben schon oben gesehen (S. 80), daß der Kinoschauspieler, wenn er sich trotz des Fehlens des Wortes verständlich machen will, übertreiben, den Ausdruck steigern muß. Das führt z. B. beim Gesichtsausdruck leicht zu einer gewissen Grimassenhaftigkeit, die bei ernsten dramatischen Stoffen als unwahr empfunden wird und feiner ästhetisch Gebildete verletzt. Wie aber, wenn es eine Kunstgattung gäbe, wo diese Übertreibung am Platze ist, ja geradezu gefordert wird, weil das Wesen der Darstellung geradezu auf der Steigerung des Ausdrucks, der Übertreibung, der Grimasse beruht?

Ich denke dabei in erster Linie an das sogenannte Lustspiel, in Wirklichkeit die Humoreske oder Burleske. Sie bildet bekanntlich schon jetzt neben dem Drama den Hauptbestandteil der Programme. Auf das Drama folgt fast immer das Lustspiel, so wie im griechischen Theater auf die Tragödie das Satyrspiel folgte. Neuerdings dauern diese Lustspiele wohl auch länger und füllen zuweilen die ganze Spielzeit des Programms.

Schon daß man diese burlesken Schwänke jetzt meistens als »Lust-

spiele« bezeichnet, ist ein Beweis, daß man ihren Stil nicht erkannt hat. Immer ist es der Wetteifer mit dem Theater, der die ästhetische Orientierung verdirbt. Die Stärke des Wortlustspiels beruht auf der psychologischen Wahrheit der Handlung und auf der Feinheit des Dialogs. Beides fällt hier weg. Auch daraus ergibt sich eine gewisse Äußerlichkeit. Man kann nun nicht leugnen, daß viele dieser Lustspiele, die man früher zu sehen bekam, und die zum Teil auch jetzt noch gespielt werden, dumm und albern sind. Der Humor, der sich in ihnen breit macht, und der gewöhnlich aus Zappeln, Rennen, Fallen, Durcheinanderpurzeln und Wiederaufstehen besteht, ist oft ein rechter Bajazzo- oder Hampelmannhumor, und die Liebesabenteuer des zehnjährigen Bubi sind meistens so einfältig, daß man besser nicht davon spricht. Das hat mich früher zu einer Ablehnung der ganzen Gattung geführt, und ich bin auch jetzt noch der Ansicht, daß sie unser Kunstleben in keiner Weise bereichert. Aber es muß ja nicht alles Kunst sein. Die Menschen zum Lachen zu bringen ist auch ein Verdienst. Wir brauchen dieses befreiende Lachen jetzt mehr als je. Ich glaube nun aber, daß sich diese Gattung weiter entwickeln läßt.

Hauptbedingung wäre dabei, daß man nicht mehr aus der Burleske machte, als die Technik hergibt. Eine gewisse Äußerlichkeit der Handlung ist auch hier Bedingung des Erfolges. Drollige Situationskomik, lächerliche Verwechslungen, spaßhafte Verlegenheiten, körperliches Mißgeschick usw., das sind so ein paar von den Motiven, die hier dem Stil entsprechen. Daß ein Bedürfnis nach dieser Art Komik in weiten Kreisen besteht, ergibt sich schon daraus, daß sie auch auf unserer Wortbühne eine gewisse Rolle spielt. Beim gesprochenen Lustspiel empfinden wir das als Fehler. Die Situationskomik gilt uns da als ein Zeichen von Minderwertigkeit. Auch reden wir dann wohl von Schwänken statt von Lustspielen. Im Kino sind diese äußerlichen Motive durchaus berechtigt. Denn sie entsprechen ganz seinem Stil. Man darf sogar hoffen, daß sich die äußerliche Situationskomik immer mehr auf diese Technik wirft, so daß das feinere Lustspiel davon verschont bleibt. Dieses könnte dann umsomehr seine Stärke in der psychologischen Durchführung und im Dialog suchen.

Hier ist nun die Karikatur ganz besonders am Platze. Denn das Komische beruht an sich schon auf einer gewissen Übertreibung. Ohne mich hier auf ausführliche ästhetische Auseinandersetzungen einzulassen zu können, will ich doch kurz andeuten, daß das Komische den Forderungen der ästhetischen Illusion ganz besonders entspricht. Denn es setzt ein Auseinanderfallen der Wirklichkeit und der übertreibenden Kunstform voraus, das echt ästhetisch ist. Viele Menschen können sich immer noch nicht von dem Vorurteil frei machen,

daß es in der Kunst unter allen Umständen auf Übereinstimmung mit der Natur ankomme. Es ist allerdings richtig, daß in den ersten Kunstgattungen eine gewisse Naturwahrheit Bedingung der künstlerischen Schönheit ist. Je mehr sich ein Kunstwerk als Darstellung der Wirklichkeit gibt, und je mehr es den Anspruch macht, das Leben, so wie es ist, zu schildern, um so größer ist auch die Pflicht des Künstlers, es in seinen Formen der Natur anzunähern. Beim sozialen Drama und beim feinen Lustspiel würden wir jede Naturwidrigkeit oder Unmöglichkeit als stillos empfinden. Aber schon bei diesen anspruchsvolleren Gattungen verlangen wir neben der Naturwahrheit den Stil, der doch immer eine gewisse Abweichung von der Natur in sich schließt. Er ist ja gerade eine der Ursachen, daß wir uns durch ein Kunstwerk nicht wirklich täuschen lassen, sondern bei seiner Anschauung eine bewußte Selbsttäuschung erleben.

Ein frappantes Beispiel von künstlerischer Stilisierung ist nun die Karikatur in der Kunst. Auch bei ihr liegt die Natur, die Erfahrung des Lebens zugrunde. Aber ihr Wesen besteht in einem gewissen Auseinanderfallen der Wirklichkeit und der künstlerischen Form. Jede Karikatur hat zur Folge, daß beim Zuschauer zwar einerseits die Vorstellung der entsprechenden Wirklichkeit entsteht, anderseits aber doch auch bestimmte Vorstellungen erlebt werden, die weit von der Natur abführen. Nur der ästhetisch Ungebildete empfindet das als Störung. Für den ästhetisch Gebildeten liegt gerade in dieser Spannung zwischen der Wirklichkeit und der Kunstform ein besonderer Reiz. Auch bei einem ersten Kunstwerk kann die Darstellung beim besten Willen nicht zur vollen Übereinstimmung mit der Natur gebracht werden. Wir haben gesehen, daß dem täuschungshindernde Elemente entgegenstehen, die für die künstlerische Wirkung unentbehrlich sind (S. 65). Es ist nun nicht einzusehen, warum zu diesen täuschungshindernden Elementen nicht auch diejenigen Eigenschaften des Kunstwerkes gehören sollten, die auf eine Übertreibung hinauslaufen. Es entstehen dann eben bei der Anschauung, genau wie beim ernsthaften Kunstwerk, zwei Vorstellungsreihen, die sich auf die Natur, und eine, die sich auf die Persönlichkeit des Künstlers, d. h. auf das bezieht, was er zur Natur hinzutut, was er abweichend von ihr in sein Kunstwerk hineingebracht hat. Gerade diese Zweiheit der Vorstellungsreihen ist es aber, was die Anschauung zu einer ästhetischen macht. Ist doch die bewußte Selbsttäuschung, auf der der ästhetische Genuß beruht, nichts anderes als ein Erleben zweier Vorstellungsreihen, die voneinander abweichen, ja einander streng genommen entgegengesetzt sind¹⁾. Beim Komischen, also auch bei der Humoreske

¹⁾ Vgl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst 2. Aufl., 1907.

oder Burleske, bestimmt das Bedürfnis nach diesen beiden kontrastierenden Vorstellungsreihen geradezu den Stil der Darstellung. Deshalb ist dessen Kennzeichen die Karikatur. Man wird die großen komischen Dichter, von Aristophanes herab bis auf Kleist und Grabbe, man wird Shakespeare, Molière, Grillparzer usw. in ihren satirischen Schöpfungen niemals verstehen und niemals richtig spielen, wenn man bei der Darstellung nicht so übertreibt, daß der Gedanke an Übereinstimmung mit der Natur von vornherein ausgeschlossen ist. Diese Übertreibung ist keine künstlerische Schwäche, sondern im Gegenteil eine Stärke. Sie geht aus der richtigen Erkenntnis des Stils hervor.

Es ist nun meine Überzeugung, daß das Kino die Mission hat, die Karikatur als Stilelement wieder zu Ehren zu bringen und besonders in der Mimik auszubilden und zu pflegen. Davon habe ich mich besonders durch einen komischen Film überzeugt, den ich kürzlich in Stuttgart gesehen habe, nämlich die Austernprinzessin. Ein frischer Wind hat hier die schwüle sinnliche Atmosphäre unserer gewöhnlichen Kinodramen hinweggefegt. Es ist weitaus der beste Film, den ich bisher gesehen habe. Etwas von der grotesken Komik eines Mark Twain, für den ja so viele Deutsche in ihrer Pedanterie keinen Sinn haben, lebt in dieser phantastischen Handlung. Sie ist ganz auf dem Prinzip der burlesken Übertreibung aufgebaut: eine krasse aber harmlose Verspottung der Üppigkeit, Verschwendung, Faulheit und Blasiertheit amerikanischer Milliardäre und ihrer Töchter. Züge der Wirklichkeit, die man leicht nachkontrollieren kann, werden durch wüste Karikatur ins Groteske verzerrt.

Mr. Baker, der Austernkönig, bewohnt einen Palast, der so groß ist, daß dem Besucher vom Portier ein riesengroßer Plan überreicht werden muß, damit er sich in seinem Inneren zurechtfinden kann. Der Hausherr hält sich Hunderte von Bedienten zu seines Leibes Wohlfahrt. Wenn er seinen Mittagsschlaf gehalten hat, muß ein Diener ihm eine Riesenzigarre von märchenhafter Größe in den Mund stecken, ein anderer ihm die Fliegen abwehren, ein dritter ihm die Nase schneuzen. Seine Tochter Ossy, ärgerlich über das Ausbleiben des Prinzen, der um ihre Hand anhalten soll, bekommt zuweilen Wutanfälle und schleudert dabei die kostbarsten Vasen und Statuen auf den Erdboden, wo sie in tausend Stücke zerbrechen. Eine Verwechslung des Prinzen mit seinem Freunde Joseph führt zu einer Scheinhochzeit, die in der allerunwahrscheinlichsten Weise abgeschlossen wird. Der gefällige Pfarrer, der für Geld und gute Worte alle Männlein und Fräulein traut, die sich bei ihm melden, vollzieht die heilige Handlung vom Parterrefenster seiner Wohnung aus. Er gibt die beiden auf der Straße Stehenden mit einer Geschwindig-

keit von 0,5 zusammen und klappt dann die Bibel befriedigt mit dem braunen Lappen, der dafür bezahlt worden ist, zu. Natürlich wird die Ehe nicht vollzogen, Joseph entwickelt aber bei seiner eigenen Hochzeit eine bemerkenswerte Freßgier und betrinkt sich bis zur Sinnlosigkeit. Beim Hochzeitsmahl stehen hinter jedem Gast drei Diener, die reihenweise aufmarschiert sind und exerziermäßig vor- und zurücktretend in rhythmischem Wechsel die Gerichte auftragen und die leeren Teller wieder abnehmen. Plötzlich bemächtigt sich eine Foxtrott-Epidemie der ganzen Bewohnerschaft des Hauses. Herrschaft, Gäste und Diener, alles tanzt wie besessen. Höchst drollig ist die Szene, wo Ossy gebadet und massiert wird. 12 Zofen fuchteln mit ihren 24 Händen unablässig auf dem nackten Körper der in der Badewanne Sitzenden herum, so daß seine Formen für den Zuschauer vollkommen unkenntlich werden: Ein schönes Beispiel für die Aufhebung des Anstößigen durch maßlose Übertreibung der Bewegung, ganz aus dem Kinostil heraus entwickelt. Echt kinomäßig ist auch die Warteszene Josephs, der während derselben Zeit im Vestibül des Palastes aus Langeweile mit großen immer eiliger werdenden Schritten das Parkettmuster des Fußbodens abschreitet. Maßlos übertrieben ist ferner die Trunksuchtszene des Prinzen und seiner Freunde, wie sie eine Allee entlang torkelnd in rhythmischem Wechsel auf die Bänke zu ihren beiden Seiten niedersinken. Sie geraten dann in eine Sitzung des Vereins der Milliardärtöchter zur Bekämpfung der Trunkenheit, wobei die ehrenwerten Vereinsdamen ihren Grundsätzen merkwürdig untreu werden. Hier wird denn auch die Bekanntschaft des späteren jungen Ehepaares angebahnt. Alles das ist so blödsinnig übertrieben, so bewußt karikiert, daß man aus dem Lachen gar nicht herauskommt. Und da man von vornherin gar nichts von dem, was da vor sich geht, ernst nimmt, setzt man sich auch leicht über einiges Anstößige weg, wie die Schlüssellochszene in den beiden Hochzeitsnächten, der unechten und der echten.

Das Ganze erschien mir wie eine Art Paradigma des Komischen speziell in der Form der Karikatur. Niemals ist mir das Wesen des Komischen als eines Erlebens zweier kontrastierender Vorstellungsreihen so klar geworden wie bei der Anschauung dieses Films. Ich empfand, daß diese Art Komik, wenn sie auch inhaltlich wenig Ansprüche macht, doch echt künstlerisch ist. Nur muß man Ernst mit ihr machen, das heißt mit aller Entschiedenheit übertreiben, damit die zwei kontrastierenden Vorstellungsreihen auch wirklich möglichst rein zustande kommen. Dafür ist das Kino mit seinen unbegrenzten technischen Möglichkeiten wie geschaffen. Deshalb sagen wir eben von einem solchen Film: Er ist ganz im Kinostil gehalten. Hoffentlich überzeugt der Erfolg der Austernprinzessin die Filmfabrikanten davon,

daß das Ziel der Entwicklung nicht in der Richtung des erotischen und kriminellen Dramas liegt. Freilich gehört zur Pflege der Karikatur mehr Witz, als man bisher auf die Liebesabenteuer unmündiger Kinder und ähnlichen Blödsinn zu verwenden pflegte.

Eng mit dieser karikierenden Komik hängt dann der Trickfilm zusammen. Die kinematographische Technik macht es möglich, Handlungen und Vorgänge, die der Natur völlig widersprechen, durch Zusammensetzung mehrerer Aufnahmen so zu photographieren, daß sie als ganz natürlich und selbstverständlich erscheinen. Das Überfahren von Menschen durch Autos, wobei ihnen die Glieder vom Leibe getrennt werden, das Köpfen oder sonstige Verstümmeln des Körpers, der gleich darauf wieder heil und gesund erscheint, die Verwandlung eines Menschen in einen anderen oder in ein Tier, das Doppelgängertum einer Person, ihr plötzliches Verschwinden und Wiedererscheinen, phantastische Verlängerungen oder Verkürzungen der menschlichen Gestalt oder ihrer einzelnen Teile, zeitweise Veränderungen des Größenmaßstabes, wodurch die Möglichkeit gegeben ist, Riesen und Zwerge mit normalen Menschen verkehren zu lassen, schwebende oder fliegende Menschen, die allerunmöglichsten und gefährlichsten Situationen beim Verkehr der Menschen mit reißenden Tieren, alles das sind Dinge, die im Kino leicht darzustellen sind. Läge es da nun nicht sehr nahe, diese Fähigkeit, die sich bei keiner anderen Kunst in demselben Grade findet, zum Ausgangspunkt einer Stilistik zu machen, die eben nur dem Kino eigen ist, weil sie seinen technischen Bedingungen vollkommen entspricht¹⁾?

Dadurch wird nun diese Technik auf eine Gattung hingewiesen, in der die Umgestaltung und Verfälschung der Natur geradezu das Lebelement bildet, nämlich das Märchen. Dieses ist durch seine Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten für das Kino wie geschaffen. Die Übertreibungen und phantastischen Steigerungen der Märchenwelt entsprechen so recht den Bedingungen der Bewegungsphotographie. Sie sind besonders deshalb künstlerisch, weil alles wie im Fluge vorübergeht. In jeder anderen Technik, z. B. in der Malerei wirkt das Unmögliche und Phantastische infolge der Unbewegtheit

¹⁾ Vgl. Kino von Dr. Max Prels, Velhagen und Klasings Volksbücher Nr. 142, S. 49. Eduard v. Bendemann, Der Kinostil. Frankf. Zeitung vom 18. Juli 1919, Nr. 523. Bendemann redet u. a. auch der bewegten Arabeske das Wort, d. h. der Vorführung von bewegten Ornamenten, in denen sich die Formen nach Art eines gedrehten Kaleidoskops allmählich auseinander entwickeln. Auch Paul Becker, Der Film, Frankf. Zeitung vom 20. Mai 1919, Nr. 368, meint, daß durch Farbenspiele und -mischungen unter Hinzutritt von Musik Eindrücke erzielt werden könnten, von deren Kraft wir uns im Augenblick noch kaum eine rechte Vorstellung machen. Ähnliche Gedanken hat Albrecht L. Merz 1919 in einer Denkschrift der »Jugendarbeit«, Tatgemeinschaft deutscher Jugend, angeregt.

und Dauer schwerfällig, bei wiederholter Betrachtung sogar peinlich. Im Kino dagegen ist alles flüchtig und leicht wie ein Gedanke, ein Traum, und gerade das ist diesen Stoffen so völlig angemessen. Das Volksmärchen hat überdies den Vorzug, mehr oder weniger bekannt zu sein. Es bedarf also nicht jener stillen Schriftsätze, die das gewöhnliche Kinodrama verunzieren. Nicht einmal ein Programm ist notwendig, wenn es sich auch empfehlen wird, Kindern vor der Aufführung den Gang der Handlung in irgend einer Form, vielleicht durch Vortrag, in die Erinnerung zurückzurufen.

Aber nicht nur das deutsche Volksmärchen ist für das Kino eine reiche Fundgrube inhaltlicher Motive: die Märchenpoesie aller Völker bietet hier Stoffe in Fülle. Und sie ist noch keineswegs ausgeschöpft. Wann wären jemals Ovids Metamorphosen, die Märchen von Tausend und einer Nacht, Gullivers Reisen und Andersens Märchen systematisch vom Kino ausgebeutet worden? Kaum daß neuerdings einmal eine Filmgesellschaft sich dieser Stoffe bemächtigt und das eine oder andere Grimmsche Märchen herausgebracht hat¹⁾. Und könnten nicht auch unsere lebenden Dichter Neues in dieser Richtung schaffen? Der Schauspieler Paul Wegener hat mit seinen Filmen »Der Student von Prag«, der »Golem« und »Rübezahl« den Weg dazu gewiesen, aber sein Vorgehen hat im ganzen, wie es scheint, wenig Nachfolge gefunden. Das erklärt sich nur aus dem Terrorismus, den das soziale Drama in dieser Industrie ausübt. Sein Bann muß erst gebrochen werden, ehe die künstlerischen Gattungen freie Bahn bekommen. Man sollte doch denken, bei der heutigen weitverbreiteten Neigung unserer jungen Literaten zum Phantastischen müßte eine Entwicklung des Kinos in dieser Richtung sehr zeitgemäß sein. Gerade diejenigen Eigenschaften der Technik, die sie von der höheren Kunst unterscheiden, machen sie für diese Stoffe geeignet.

Eine Gefahr für die Jugend kann ich in diesen Unwahrscheinlichkeiten und Verzerrungen nicht sehen. Die vielfach verbreitete Meinung, daß Kinder sich durch das häufige Sehen solcher Darstellungen an eine falsche und phantastische Auffassung der Welt gewöhnten, daß die Wirklichkeit in ihren Augen gefälscht würde, teile ich durchaus nicht. Sie gilt gewiß für die sensationellen Kinodramen mit ihrer Verfälschung des Lebens, für die Märchen dagegen kann sie schon deshalb nicht zutreffen, weil das Wesen des Märchens ja in der

¹⁾ Vgl. Karola Grisson, Das deutsche Märchen im Film, eine Anregung zur Filmreform. Tägliche Rundschau vom 17. Januar 1920, Nr. 31. In Reutlingen wird von Julius Ackermann das sogenannte Bing-Filmsystem vertrieben, das Märchenfilme für Kinder im Hause zur Aufführung bringt. Vgl. Reutlinger Generalanzeiger vom 14. November 1919, Nr. 266.

Umgestaltung der Wirklichkeit besteht. Wollte man den Kindern solche Filme vorenthalten, so müßte man ihnen folgerichtig auch das Lesen von Märchen verbieten. Und doch entspricht diese Kunstgattung einem echt menschlichen Triebe, der besonders in der Jugend sehr stark entwickelt ist. Das ist der Trieb zur geistigen Freiheit, der Wunsch, sich über den Zwang der tatsächlichen Verhältnisse, über die strenge Logik des Naturgeschehens hinwegzusetzen und eine von der Wirklichkeit verschiedene Welt von Anschauungen und Gefühlen zu erleben. Dieser Trieb liegt ja, wie ich nachgewiesen habe, jeder Kunst zugrunde¹⁾. Jede künstlerische Anschauung ist mit einem Gefühl der Freiheit verbunden, das darin besteht, daß der Mensch sich nach Belieben in Vorstellungen oder Gefühle versetzen kann, ohne daß ein Zwang dazu in den äußeren Verhältnissen gegeben ist. Gerade der eigentümlich schwebende Zustand der künstlerischen Illusion, bei dem man sich einer freiwilligen Täuschung hingibt, einer Täuschung, die uns doch während der Anschauung immer als solche bewußt bleibt, ist ein Beispiel dieses Freiheitsgefühls. Der Mensch schafft sich die Kunst, um einerseits seine Gefühlsmöglichkeit, die sonst manchmal brach liegen würde, zu betätigen, andererseits um diesen Zustand der geistigen Freiheit, des Schwebens über den Dingen, der an sich lustvoll ist, zu genießen. Das gilt schon von Kunstwerken gewöhnlicher Art, bei denen die Natur selbst als Vorbild dient. Es gilt aber in noch höherem Maße von Kunstwerken phantastischen Charakters, deren Gegenstand von vornherein gar nicht als Wirklichkeit genommen werden kann. Das Auseindertreten der Wirklichkeit und der Kunstform, das ja für die künstlerische Illusion überhaupt bezeichnend ist, tritt beim Märchen, sowie bei allen phantastischen Stoffen ebenso deutlich zutage, wie bei der karikierenden Komik. Und so ist es begreiflich, daß gerade die Jugend, die für die feinere Illusion der Wirklichkeitskunst noch nicht reif ist, ihre Freude an diesen phantastischen Stoffen hat. Wenn wirklich das Kino die Kunst der Ungebildeten, der Analphabeten und der Kinder ist, so wüßte ich nicht, welche Stoffe ihm angemessener wären als Märchenstoffe. Seit Jahren habe ich deshalb eine ausgiebige Bebauung dieses Feldes durch die Filmindustrie gefordert. Hier und in der Burleske haben wir die beiden Gebiete vor uns, in denen das Kino wirklich künstlerische Wirkungen erstreben und auch über die Stufe der bloßen Reproduktion hinauswachsen kann. Denn hier handelt es sich nicht um die photographische Vervielfältigung von Werken einer anderen Kunstgattung, sondern zum Teil geradezu um künstlerische Originalschöpfungen, die von

¹⁾ K. Lange, Der Zweck der Kunst 1912.

vornherein für das Kino geschaffen und nur im Kino denkbar sind. Ein Volksmärchen freilich ist ein Kunstwerk, das auch unabhängig von seiner kinematographischen Vervielfältigung besteht und ihr vorausgeht. In diesem Falle ist also die Verfilmung etwas Sekundäres, was nicht die Eigenschaft der Selbständigkeit und Originalität hat. Aber es ließe sich daraus sehr wohl eine selbständige Kunst des Kinomärchens entwickeln, die von vornherein auf die Bedingungen dieser Technik Rücksicht nähme und in jeder anderen Form unmöglich wäre. Dieser Kinomärchenpoesie möchte ich das Wort reden. Wenn sich doch wirkliche Dichter fänden, die sich ihrer annehmen und das Lichtspiel dadurch in nachhaltiger Weise befruchten wollten!

Bei diesen Märchendarstellungen ist es nun aber nicht leicht, in der Form der Darstellung den richtigen Stil zu treffen. Die Hauptschwierigkeit liegt darin, daß das Kino, so wie es jetzt ist, immer mit der natürlichen Landschaft und wirklichen Innenräumen, mit echten Möbeln usw. arbeitet. So sehr das auch beim sozialen Drama, das heißt bei realistischen Stoffen aus der Gegenwart, ein Vorteil ist, so bedenklich ist es bei phantastischen oder märchenhaften Stoffen. Es liegt ein ästhetischer Widerspruch darin, daß Personen, die sich von vornherein als unwirklich, ja vielleicht sogar als unmöglich kennzeichnen, in eine natürliche Umgebung hineingestellt werden. Denn dadurch entsteht ein Zwiespalt, der von feiner Organisierten als unharmonisch und stillos empfunden wird (siehe oben S. 83). Sind die Personen, die auftreten, und die Szenen, die gespielt werden, phantastisch, so sollte auch die Landschaft und die ganze Szenerie ein phantastisches Aussehen haben. Denn es kommt ja bei solchen Filmen vor allem darauf an, die Märchenstimmung, die dem Inhalt entspricht, zu erzeugen, und diese wird sofort vernichtet, wenn ein Teil des Bildes märchenhaft und unwirklich, ein anderer dagegen nüchtern und realistisch ist. Es muß eben alles, Figuren, Kostüme, Landschaften, Möbel, Architektur usw. einen phantastischen Charakter haben, nur so ist eine einheitliche Wirkung zu erreichen. Daraus würde sich ergeben, daß die Theaterkulisse auch im Kino in vielen Fällen an die Stelle der wirklichen Natur zu treten hätte, und daß schon bei ihrer Herstellung ebenso wie bei der Erfindung der Kostüme der märchenhafte Charakter gewahrt werden müßte. Ich glaube, daß auch hier für das Kino viele Möglichkeiten vorliegen. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn leistungsfähige Filmfabriken sich mit jungen Dichtern und Malern in Verbindung setzen wollten, um sie zur Erfindung solcher Märchenfilme anzuregen.

Eine weitere Möglichkeit, die Bewegungsphotographie künstlerisch zu gestalten oder der Kunst anzunähern, bietet der Tanz. Daß dieser

als die Kunst der Bewegung den Bedingungen des Kinos aufs beste entspricht, leuchtet ohne weiteres ein. In der Tat fehlt es auch in unseren Kinodramen und Lustspielen nicht an Tänzen aller Art. Merkwürdigerweise sind es aber fast nur die Gesellschaftstänze oder die unanständigen Tänze, die im Lichtspiel zur Anschauung gebracht werden. Walzer, Ländler, Foxtrott, leider auch Cancan usw. habe ich wer weiß wie oft im Kino gesehen. Auch das gewöhnliche Ballett fehlt nicht. Ich kann mich aber keines einzigen wirklichen Kunsttanzes erinnern. All die entzückenden neuen Tanzschöpfungen, vom Serpentinanz bis herab zu Dalcroze, der Isadora Duncan und ihren Nachfolgern und Nachfolgerinnen, all die wunderschönen Charaktertänze, die im Anschluß an musikalische Kompositionen unserer großen Meister komponiert worden sind, hat sich das Kino bis jetzt entgehen lassen. Wenigstens sind die Beispiele dafür, die bisher vorliegen, so vereinzelt, daß ich z. B. sie nie zu sehen bekommen habe. Ich kann mich erinnern, vor Jahren einmal auf der Bühne einen herrlichen Serpentinanz gesehen zu haben, der zu einer reizenden französischen Melodie »Loin du bal« ausgeführt wurde. Mir ist kaum jemals etwas sinnlich Schöneres vorgekommen. Ein menschliches Ornament, ausgeführt in wundervollen Farben, ein herrlicher Körper, ein Gesicht von idealer Schönheit und dabei Linien von entzückendem Schwung, das Ganze von einer süßen, verführerischen Melodie umspielt. Wie würde so etwas im Kino wirken! Es brauchen durchaus nicht Nackttänze oder Nacktproduktionen von der Art zu sein, wie sie z. B. neuerdings Sascha Schneider komponiert hat, um diese Wirkung auszuüben. Denn das Nackte im Kino ist ebenso bedenklich wie das Nackte in der Natur, und es ist unlogisch, dem Menschen das Nacktumherlaufen zu verbieten und ihm gleichzeitig das nackte Auftreten im Kino zu gestatten. Tatsächlich bietet ja auch der Tanz in dünnen anschließenden Gewändern von gewisser Länge viel mehr künstlerische Reize als tanzende nackte Weiber. Auch hier liegen für das Kino noch viele Möglichkeiten vor, wenn auch das Fehlen der Farben wenigstens vorläufig den Verzicht auf einen der Hauptreize mit sich bringen wird.

Ein wesentliches Element dieser Tanzvorführungen wäre natürlich die Musik. Tanz und Tonkunst sind nicht voneinander zu trennen. Deshalb ist die Begleitung des Tanzes durch die Musik etwas Selbstverständliches. Wo moderne Kunsttänze auf Tanzmelodien unserer klassischen Tonschöpfer erfunden werden, ist die Musik von selbst gegeben. Ländler und Nocturnos, Walzer und Mazurkas von Schubert, Chopin und Strauß, Elegien, Adagios und Romanzen von Beethoven und Schumann sind ja neuerdings oft von modernen Kunsttänzerinnen getanzt worden. Sie dürften natürlich auch im Kino nicht fehlen. Die

technische Schwierigkeit, die Musik im Rhythmus genau mit der Tanzbewegung zusammenzustimmen, läßt sich gewiß lösen. Und wenn erst einmal das Ideal des Tonbildes durch Mitwirkung des Gramophons erreicht worden ist, wird diese Kunstgattung überhaupt keine Schwierigkeiten mehr bieten. Die Verbindung der Instrumentalmusik mit der ausdrucksvollen rhythmischen Bewegung ist doch den Bedingungen des Kinos so angemessen, daß man nicht begreift, warum diese Gattung nicht schon längst viel mehr ausgebildet worden ist. Ich habe mich erst kürzlich in mehreren großstädtischen Kinos nach solchen Programmnummern umgesehen. Es ist mir nicht gelungen, auch nur eine zu Gesicht zu bekommen. Immer dieselben Kinodramen mit dem entweder faden und sentimental oder rohen und anstößigen Inhalt! Es macht fast den Eindruck, als wenn unser Publikum und unsere Filmfabrikanten durch diesen Schund wie hypnotisiert wären und immer nur auf diesen einen Punkt starrten!

Man legt neuerdings so viel Wert auf die künstlerische Körperkultur. Die rhythmische Bewegung wird geradezu als ein wichtiger Teil der Jugenderziehung gefordert. »Eurhythmie«, »Kallisthenie«, »rhythmische Gymnastik« und wie diese schönen Dinge alle heißen, sollen uns dem hellenischen Körperideal wieder näher bringen. Die Idee des gesunden harmonisch entwickelten Menschen (*mens sana in corpore sano*) schwebt unserer Pädagogik dabei mit Recht vor. Die Zeiten des Phidias und Perikles sollen wiederkehren. Ganz schön und gut! Aber warum bedient man sich nicht des Kinos, um dieses Ideal in das Volk zu tragen? Sollte nicht die häufige Anschauung dieser Tänze und Bewegungsspiele im Lichtbild das Bedürfnis nach ihrer praktischen Ausübung am wirksamsten unterstützen und am besten vorzubereiten imstande sein? Das Kino im Dienste der Körperkultur könnte doch noch in anderem Sinne nutzbar gemacht werden als durch die Reproduktion von Turn-, Reit- und Schwimmübungen gewöhnlicher Art. Man braucht diese darum nicht zu vernachlässigen. Sport und Gymnastik, Turnspiele, Fußball, Tennis, Schwimmen, Rudern, Radfahren, Reiten, das alles sind Tätigkeiten, die für die Darstellung im Kino wie geschaffen sind. Sie spielen schon längst in unserer Vereinstätigkeit eine große Rolle und beanspruchen auch in den Zeitungen ihren Platz. Sollte man nicht annehmen, daß sie auch im Kino das größte Interesse erregen müßten? Wann werden unsere Vereine für Körperkultur auf den klugen Gedanken kommen, sich selbst Kinematographen anzuschaffen, mit denen sie ihre Übungen filmen lassen und damit die beste Reklame für ihre Bestrebungen machen könnten? Warum fordern sie nicht einfach vom Kino eine größere Berücksichtigung ihrer Bestrebungen? Aber freilich, das wäre nur unter Zurück-

drängung der elenden Kinodramen möglich, zu denen sich jetzt noch das blöde Volk drängt. Natürlich wären alle kinematographischen Vorführungen dieser Art keine Kunstleistungen und auch die Tanzbilder nur solche zweiten Ranges, insofern sie Reproduktionen sind. Aber es ist doch klar, daß die Reproduktion eines Kunsttanzes immer noch besser ist als nichts, d. h. als eine völlige Nichtberücksichtigung dieser Kunstgattung. Wie viele Menschen, die in kleinen Städten oder auf dem Lande leben und nicht viel reisen können, haben niemals Gelegenheit, einen besseren Kunsttanz zu sehen! Sollten sie nicht das Bedürfnis nach einem Surrogat haben, das zwar dem Tanz selbst in der Wirkung nicht völlig gleichkommt, aber ihm doch jedenfalls näher steht als die wortlose Bewegungsphotographie einer dramatischen Handlung dem auf der Bühne aufgeführten Original? In dieser Weise könnte eine ganz neuerdings im Aufschwung begriffene Kulturbetätigung ins Volk getragen, wahrhaft populär gemacht werden.

Unter Berücksichtigung der früher namhaft gemachten Bedingungen ließe sich endlich eine Gattung ausbilden, die dem Kinodrama nahesteht und doch nicht mit ihm identisch ist. Das ist die Kinopantomime. Ich habe früher (S. 82) ausgeführt, daß die Pantomime mit dem Kino die Wortlosigkeit gemein hat, und daß sie infolgedessen im ganzen denselben Gesetzen unterliegt. Merkwürdigerweise ist das bisher noch nicht genügend beachtet worden. Man wird vielleicht sagen: die Kinopantomime haben wir ja schon, denn das heutige Kinodrama ist ja, da es auf das Wort verzichten muß, nichts anderes als eine Pantomime. Aber das ist nicht richtig. Das jetzige Kinodrama ist eben keine Pantomime, das ist gerade sein stilistischer Fehler. Es ist vielmehr ein ins Lichtspiel übersetztes Drama. Das ergibt sich schon aus seiner Stoffwahl und den eingeschobenen Schriftsätzen, wie ich früher ausgeführt habe. In dieser Beziehung ist eben das Kinodrama stillos, trägt es den Bedingungen der Technik nicht Rechnung. Die Pantomime verzichtet prinzipiell auf alle Worte, gesprochene sowohl wie geschriebene. Sie will tatsächlich »alles auf die Mimik« gründen, wie ja auch ihr Name sagt. Der ganze Inhalt des Stückes soll durch die Bewegung und den Gesichtsausdruck zur Anschauung gebracht werden. Daß das möglich ist, beweist schon die Existenz dieser Kunstgattung, die früher auf unseren Bühnen häufig gesehen wurde. Sie gehört auch jetzt z. B. auf englischen Theatern zum stehenden Repertoire, und zwar besonders um die Weihnachtszeit.

Die Entwicklung unserer Poesie, speziell auch unserer Theaterpoesie, in der Richtung auf das Psychologische, auf die geistige Vertiefung ist der Pflege der Pantomime nicht günstig gewesen. Diese ist mehr und mehr zurückgedrängt worden, weil die tieferen geistigen

Probleme, für die sich das gebildete Publikum interessierte, in ihr nicht behandelt werden konnten. Was aber dem höher Gebildeten, dem Menschen mit fein differenzierten seelischen Bedürfnissen nicht genügt, das kann unter Umständen für den weniger Gebildeten, den in der Entwicklung Begriffenen, den Jugendlichen oder primitiv Denkenden immer noch gut genug sein. Die Pantomime entspricht ihrem Niveau nach genau den Forderungen, die ein Publikum von Armen, wenig Gebildeten und Jugendlichen an theatralische Darbietungen stellt. Menschen, die sich abends nach getaner Arbeit einer leichten Erholung hingeben wollen und dabei keine schweren Gedanken wälzen, keine geistreichen, feingeschliffenen Dialoge mit anhören, sich nicht in eine gesteigerte bildliche Sprache, eine komplizierte psychologische Entwicklung hineindenken möchten, finden volle Befriedigung in einer pantomimischen Kunst, die sich mit Bewußtsein innerhalb bestimmter Grenzen hält. Natürlich müssen es einfache Verhältnisse, sinnfällige Handlungen, allgemeinemenschliche Gefühle, kurz und gut elementare Stoffe sein, die ihm hier geboten werden. Wenn die Pantomime neuerdings auf dem deutschen Theater keinen rechten Boden gefunden hat, obwohl sie immer wieder einmal auftaucht, weil nun einmal das Wortschauspiel den reicheren seelischen Bedürfnissen der Gebildeten besser entspricht, warum soll ihr nicht auf der »Flimmerwand« eine große und entwicklungsfähige Zukunft beschieden sein? Selbstverständlich können dabei erotische und kriminelle Stoffe nicht ganz ausgeschlossen werden. Ihre künstlerische Wirkung ist dann aber durch die bewußte Stilistik gewährleistet. Wenn eine Pantomime mit strenger Beachtung der ihr eigenen Gesetze komponiert ist und in stilvoller Weise aufgeführt wird, dann liegt kein Grund vor, ihr die erotischen und kriminellen Motive vorzuenthalten. Denn dann ist ja die Kunstform vorhanden, die einen an sich häßlichen oder anstößigen Inhalt in das Niveau des ästhetisch Schönen emporheben kann. Im jetzigen Kinodrama sind diese Inhalte ja nur deshalb unerträglich, weil die Darstellung eine stillos naturalistische ist und bei der Stärke der Suggestion wie Natur wirkt, den pathologischen Effekt der Wirklichkeit hat. Eine stilvolle Pantomime müßte das eben vermeiden. Sie müßte die Distanz von der Natur innehalten, durch die ein Kunstwerk erst zum wahren Kunstwerk wird. Vermieden werden sollte auch das Waten im Schmutz, das ungesunde Wühlen in der Gosse, das Spekulieren auf die schlechten Instinkte der Massen, was dem jetzigen Kinodrama sein Gepräge verleiht. Will man dann den Namen »Drama« oder »Kinodrama«, weil er einmal zugkräftig ist, für diese Kunstgattung beibehalten, so steht dem nichts entgegen. Nur sollte man sich klar darüber sein, daß die komplizierten Handlungen unserer heutigen Dramen in dieser Kunst-

gattung keine Stätte finden dürfen, und daß auch die projizierten Schriftsätze aus ihr verbannt sein müssen. Vielmehr sollte man immer festhalten, daß es sich um eine neu zu schaffende Kunstgattung handelt, die sich an die alte einfache und anspruchslose Pantomime anzuschließen hätte.

Deshalb wäre es auch richtiger, wenn die Filmgesellschaften nicht die bisherigen routinierten Filmdichter oder Regisseure mit der Aufgabe betrauen würden, solche Filmdramen zu erfinden, sondern junge werdende Dichter, von denen man ein Verständnis für die Stilbedingungen des Kinos voraussetzen darf. Die Primitivitäten des expressionistischen Dramas würden uns weniger peinlich berühren, wenn sie sich auf diesem ihnen angemessenen Felde statt in Buchform ausleben könnten.

Es wäre durchaus möglich, dieser Kinopantomime Programme beizugeben, die die Zuschauer vor der Aufführung zu lesen bekämen. Man könnte sogar damit einverstanden sein, daß den einzelnen Akten projizierte Überschriften vorausgeschickt würden, die eine kurze Inhaltsangabe brächten und dadurch das Verständnis erleichterten. Nur das sollte vermieden werden, daß größere Texte in den Bilderverlauf eingeschoben würden und daß man den Zuschauern zumutete, fortwährend zwischen Bild und Schrift hin- und herzapendeln. Die Fabel sollte so einfach sein, daß sie ohne Schriftsätze, ohne Briefe und sentimentale Dialogfragmente verständlich wäre. Auch sollte das Spiel der Schauspieler so deutlich sein, daß man aus ihren Bewegungen und ihrem Gesichtsausdruck alles herauslesen könnte, was zum Verständnis der Handlung nötig ist.

Die Sitte, das Programm in Form von Photographien des Dichters und der übrigen Mitwirkenden vorauszuschicken (der sogenannte »Vorspann«), wobei dann die Namen und erläuternde Bemerkungen nicht fehlen dürften, halte ich für gar nicht so übel. Ist das doch in noch höherem Grade Kunst als das gedruckte Programm, das man vor einer Theateraufführung in die Hand gedrückt bekommt, und in das man zwischendurch immer wieder hineinblickt, um sich das Verständnis zu erleichtern. Geistlos ist es nur, die Bilder in Gestalt unbewegter Photographien in Visitenkarten- oder Kabinetttformat zu geben. Es liegt doch wirklich nahe, das Prinzip der Bewegung auch auf sie anzuwenden. Man photographiere also den Dichter an seinem Schreibtisch, den Regisseur bei der Probe, die Schauspieler beim Einstudieren ihrer Rolle und schicke diese Laufbilder den Kinopantomimen voraus.

Natürlich wäre auch das, was bei diesen Kinopantomimen herauskäme, keine Kunstgattung ersten Ranges. Die Pantomime ist eben inhaltlich an bestimmte Grenzen gebunden, die die Wahl geistig be-

deutender Stoffe, schwieriger Probleme von vornherein ausschließen. Aber wenn sie diese Grenzen anerkennt und offen zugibt, so kann sie doch immerhin den Wert einer guten und anständigen Kunstgattung haben. Man wird sie sich gern gefallen lassen, wenn man von der Tagesarbeit ermüdet ist und eine leichte Erholung geistiger Art sucht.

Sehr wichtig und notwendig wäre auch dabei die Zugabe von Musik. Gegenwärtig spielt diese im Kino eine sehr untergeordnete Rolle. Sie tritt entweder als Zwischenaktsmusik auf, wobei dann eine innere Beziehung zu dem Inhalt des vorhergehenden oder demnächst vorzuführenden Aktes gewöhnlich fehlt. Oder sie wird während der Bilder selbst gespielt, wobei in der Regel eine gewisse Beziehung zu dem Charakter der eben gespielten Szene besteht. Aber diese Beziehung ist doch im allgemeinen eine recht äußerliche, und oft ist sie überhaupt nicht vorhanden. Ich erinnere mich, einmal eine Szene im Kino gesehen zu haben, wo ein alter Geiger auf der Empore einer Kirche bei der Trauung seiner unglücklich geliebten Schülerin ein sentimentales Stück auf der Geige zu spielen hatte, was in der Musik dadurch zum Ausdruck gebracht wurde, daß ein gottverlassener Musiker — einen Walzer auf einem verstimmten Klavier heruntertrommelte. Das ist doch der Höhepunkt der Roheit und Gleichgültigkeit! Daß wenn im Bilde ein Lied zur Gitarre gesungen wird, auch in der Begleitmusik ein Lied mit Gitarre gespielt werden sollte, scheint ein Gedanke zu sein, der zu hohe Anforderungen an den Geist und die Erfindungsgabe unserer Kinobesitzer stellt. Oder besser gesagt, der zu hohe Anforderungen an ihren Geldbeutel stellt. Denn dazu sind bessere Instrumentalisten nötig und die kosten Geld. Alles wird möglichst einfach, billig und handwerksmäßig abgemacht. Wieder ein Beweis, daß diese Aufführungen, die den Namen von Kunstleistungen beanspruchen, in Wirklichkeit keine sind. Es ist geradezu unglaublich, was das Publikum sich in dieser Beziehung gefallen läßt.

Daß es bisher nicht gelungen ist, die Musik mit dem Inhalt des Films in Einklang zu bringen, erklärt sich, abgesehen von der Sparsamkeit, d. h. der Profitgier der Kinointeressenten, auch daraus, daß bei der bisherigen Organisation des Verleihgeschäftes wohl der Film, nicht aber die Musik verliehen wird, so daß der Klavierspieler oder das kleine Kinoorchester, Trio, Quartett oder was es ist, die Begleitmusik nach eigenem Belieben hinzufügen muß. Da greift dann der Dirigent einfach in die Mappe und holt bei einer Szene, die im Walde spielt, vielleicht das Schubertsche Lied: »Das Meer erglänzte weit hinaus« oder bei einem Seestück das Kreuzersche: »Wer hat dich, du schöner Wald« heraus. Oder er läßt bei einer Liebesszene im entscheidenden Moment einen Tusch blasen, wenn er nicht vorzieht,

irgend eine zärtliche schmalzige Melodie spielen zu lassen. »Kunst ist anders«, möchte man dazu sagen. Natürlich bleibt auch keine Zeit, die Sache genauer zu überlegen. Denn da die entliehenen Filme kurz vor der Vorführung, meistens am selben Vormittag eintreffen, ist es nahezu unmöglich, eine sachgemäße Auswahl vorzunehmen und die Musik einzuüben. Erst ganz neuerdings ist das etwas besser geworden.

Man muß deshalb fordern, daß zu jeder Kinopantomime eine entsprechende Musik ausgewählt oder komponiert wird. Diese müßte vom Verleiher des Films mitverliehen, und zwar längere Zeit vorher geschickt werden. Natürlich müßte sie so zum Inhalt passen, daß wenigstens nicht geradezu Unsinn entsteht. Vielleicht könnte man sogar auf den Gedanken kommen, an diese Musik höhere künstlerische Anforderungen zu stellen. Die Filmgesellschaften sollten ebenso wie junge Dichter und Maler auch junge Komponisten beschäftigen, die zu jedem Film die entsprechende Musik schrieben. Zeit zum einmal Durchspielen vor der Aufführung wird ja doch wohl ausfindig zu machen sein, trotz des blödsinnigen Schnellbetriebs, durch den jede künstlerische Vertiefung bisher unmöglich gemacht wurde.

Der Charakter der Musik müßte natürlich entsprechend der Einfachheit der Kunstform ein möglichst einfacher sein. Leichte ins Ohr fallende Melodien volkstümlicher Art in einfacher Besetzung dürften sich am besten eignen. Keine komplizierten Formen, die besondere Aufmerksamkeit erfordern, aber auch nichts, was aus der Stimmung fiele und den künstlerischen Genuß unmöglich machte. Nicht Richard Wagner, Richard Strauß oder Reger, sondern Mozart, Schubert, Chopin usw. mögen gespielt werden oder als Vorbilder für neue Kompositionen dienen. Die Stücke sollten so leicht sein, daß sie ohne langes Üben zum Vortrag gebracht werden könnten und einem anspruchlosen Publikum leicht eingingen. Ich habe es immer sehr angenehm empfunden, in den Zwischenakten gute Violin- und Cellomusik hinter der Projektionswand zu hören. Sind die dargestellten Handlungen einfach und leicht verständlich, so bleibt dem Zuschauer genug Zeit und Kraft zum Hören und Genießen der Musik übrig.

Hauptsache ist freilich, daß die Musik in ihrem Stimmungsgehalt zu der betreffenden Handlung paßt. Was beim Tanz als selbstverständlich gilt, sollte auch beim Märchen, der Burske und Pantomime ein erstrebenswertes Ziel sein. Ich könnte mir denken, daß daraus in Zukunft eine sehr schöne, einfache und volkstümliche Kunstform zu entwickeln wäre. Die von charakteristischer Musik begleitete Kinopantomime könnte, wenn erst einmal ihre Reize erkannt wären, manchem jungen Komponisten ein erwünschtes Feld der Betätigung bieten.

Eine Verbindung von Musik und Mimik liegt um so näher, als beide Künste recht eigentlich aufeinander angewiesen sind. Jede von ihnen kann für sich allein nur einen ziemlich allgemeinen, nicht genau bestimmten Gefühlsausdruck erreichen. Der Musiker allein ist zwar imstande, mit seinen Rhythmen und Harmonien Freude und Schmerz, Liebe und Haß, Sehnsucht und Entsagung zum Ausdruck zu bringen. Worauf sich aber alle diese Gefühle beziehen, welche Personen, welche Ereignisse ihr Gegenstand sind, kann er nicht sagen. Er muß in dieser Beziehung der Phantasie des Hörers einen gewissen Spielraum lassen. Und wie gering die musikalische Phantasie der meisten Menschen ist, sieht man unter anderem daran, daß viele Ästhetiker überhaupt den Gefühlsgehalt der Musik leugnen, ihr nur eine formale Schönheitswirkung zusprechen. Der Pantomimendichter andererseits kann zwar durch die lebenden Menschen oder ihre Bewegungsphotographien, die er vor die Zuschauer hinstellt, zeigen, daß da zwei junge Menschenkinder sind, die sich lieben, oder zwei Eltern, die trauern, oder zwei feindliche Brüder, die sich hassen. Aber er kann ihre Worte nicht wiedergeben und auch nicht soweit andeuten, daß der Zuschauer sie sich in der Phantasie einigermaßen sicher ergänzen kann. Seine Kunst bleibt dadurch leer und allgemein und entbehrt des Reichtums und der Mannigfaltigkeit der Beziehungen.

So sind also diese beiden Künste schon durch das Bedürfnis nach Ergänzung, nach reicherem und deutlicherem Gefühlsausdruck aufeinander angewiesen. Wenn sie sich zusammentäten und jede von ihnen das, was die Schwesterkunst mit ihren Formen nur andeuten, aber nicht klar und genau zur Anschauung bringen kann, mit ihren Mitteln verdeutlichte und ergänzte, so sollte man meinen, es müsse aus dieser Verbindung eine durchaus annehmbare, vielleicht sogar reiche und entwicklungsfähige Kunstform hervorgehen. Diese Kunstform bestände nicht wie die des Richard Wagnerschen Musikdramas in der organischen Verbindung der Musik mit dem dramatischen Worte, sondern in dem harmonischen Zusammenwirken von rhythmischen Bewegungen mit musikalischen Tönen. Und das wäre gewiß noch natürlicher. Tanz und Pantomime gehen ja so wie so ineinander über, die Grenze zwischen beiden ist nicht scharf zu ziehen.

In der Abweichung von dem Ideal Richard Wagners könnte ich nur einen Vorzug erblicken. Die beste, weil wirksamste Verbindung der Musik mit dem Wort ist nicht die dramatische, sondern die lyrische. Es war ein gewagter Schritt, als die italienische Oper des 16. Jahrhunderts den Versuch machte, die dramatische Handlung, den Dialog mit der Musik zu verbinden. Sie tat das auch in ganz richtiger Erkenntnis der Schwierigkeit zunächst nur in der Weise, daß der

Dialog in der halbmusikalischen Form des Rezitativs, die lyrischen Partien dagegen in der streng musikalischen Form der Arie komponiert wurden. Dadurch fiel aber das Ganze in zwei Teile auseinander. Mit Gluck beginnt die Entwicklung der eigentlich dramatischen Musik, die darauf ausgeht, beide Teile einheitlich zusammenzufassen, d. h. nicht nur das lyrische, sondern auch das dramatische Wort organisch mit der Musik zu verbinden. Bekanntlich wird aber dieses Ziel selbst in der deutschen Oper zunächst noch nicht erreicht. Der Dialog bleibt von der Arie, den Ensemblegesängen und dem Chor prinzipiell getrennt. Erst mit Wagner beginnt die Verschmelzung der heterogenen Bestandteile zu einer Einheit. Das war im ganzen kein Vorteil. Denn sie mußte notwendig an der Unmöglichkeit scheitern, den gesungenen Dialog in dem großen Zuschauerraum unserer modernen Theater verständlich zu machen. Durch die räumlichen Bedingungen des Bayreuther Theaters ist diese Schwierigkeit wohl verringert, aber nicht völlig beseitigt worden. Das Musikdrama und die Oper erfordern große Häuser, und in ihnen ist der gesungene Dialog niemals verständlich zu machen. Man muß den Text entweder voroder nachher lesen, wenn man ihn nicht — was natürlich das günstigste ist — auswendig weiß. Man ist also nicht imstande, den Gefühlsausdruck der Musik in dem Augenblick, wo man sie hört, genau zu verstehen. Das macht mir das Wagnersche Musikdrama, wie ich ganz offen gestehen muß, so wenig zugänglich. Wort und Ton sollen angeblich zusammengehen und sind geradezu daraufhin erfunden. Sie gehen aber tatsächlich nicht zusammen, infolge akustischer Schwierigkeiten, die nun einmal nicht überwunden werden können. Dazu kommt der fast durchweg kitschige Charakter der Wagnerschen Dekorationen, der keinen reinen Genuß — für mich wenigstens — aufkommen läßt. Ich glaube deshalb, daß einmal eine Reaktion gegen das Richard Wagnersche Musikdrama kommen wird. Teilweise ist sie ja schon da. Nur hat sie noch nicht die letzte Konsequenz aus der richtigen Erkenntnis gezogen: Das ist die Pflege der dramatischen Gattung, die diese Mängel nicht aufweist, nämlich der musikalischen Pantomime.

Während das gesungene Wort in großen Häusern für die am weitesten entfernt Sitzenden nicht verständlich gemacht werden kann, sind große und ausdrucksvolle Bewegungen auch im größten Schauspielhaus von allen Plätzen aus zu erkennen. Ebenso wird reine Instrumentalmusik bis in den hintersten Winkel des Zuschauerraumes hinein verstanden. Ein Zusammenwirken von Musik und Pantomime entspricht also vollkommen den technischen Bedingungen unseres heutigen Theaters. Und was die musikalisch begleitete Pantomime in großen Theatern ist, das würde die musikalische Kinopantomime in

dem kleinen Rahmen der Lichtspielhäuser sein. Die Bewegungsphotographie wäre auch hier wieder eine Reproduktion, ein Surrogat der originalen Kunstleistung.

Dabei muß vorausgesetzt werden, daß die von Musik begleitete Kinopantomime ihre Ausdrucksbewegungen mehr und mehr im rhythmischen Sinne ausgestaltet. Pantomime und Kinopantomime sind ja, wie wir gesehen haben, symbolische Kunstgattungen. Ihr Wesen beruht auf der Stilisierung, auf dem Abstrahieren von der Natur. Die Richtung, in der dieses Abstrahieren zu erfolgen hat, ergibt sich aus dem Zusammenwirken mit der Musik. Soll aus dieser Verbindung ein organisches Ganzes hervorgehen, so muß, da die Musik auf den Rhythmus angewiesen ist, auch die pantomimische Ausdrucksbewegung eine rhythmische sein. Das heißt die Bewegungen der Personen müssen den rhythmischen Formen der Musik entsprechen, bei der Aufführung jenen genau angepaßt werden. Ich gebe zu, daß das technisch nicht leicht zu erreichen ist. Aber wenn man etwa die Vorschriften liest, die Richard Wagner für die Inszenierung des Fliegenden Holländers gegeben hat, und in denen er z. B. für die Szene, wo der Holländer zum ersten Male auftritt, jede Bewegung im Zusammenhang mit der Orchestermusik aufs genaueste vorschreibt, dann gewinnt man doch die Überzeugung, daß durch Sorgfalt und künstlerisches Verständnis die Schwierigkeiten überwunden werden können. Jedenfalls handelt es sich nicht um ein unlösbares Problem. Es fehlt nur noch der große Meister, der das scheinbar Unmögliche möglich macht. Wenn dann in der Zukunft einmal die Aufgabe des durch das Grammophon ermöglichten Tonbildes gelöst sein wird, dann werden auch die technischen Schwierigkeiten ganz überwunden sein.

Hiermit will ich die Liste der Zukunftsmöglichkeiten beschließen. Der Naturfilm, die Burleske, das Märchen, der phantastische Trickfilm, der Tanz und die Kinopantomime, das sind, wie ich glaube, genug Gattungen, um den Ausfall des Kinodramas, wenn er einmal zur Tat werden sollte, wett zu machen. Ihre Zahl ist so groß, daß man mit der Wahl auch die Qual hat. Man sieht daraus, wie falsch, ja gänzlich aus der Luft gegriffen die Behauptung der Kinointeressenten ist, mit dem Kinodrama stehe und falle das Lichtspiel.

V.

Das Kino in Staat und Gemeinde.

Nachdem wir Kritik an dem jetzigen Betrieb des Kinos geübt und ein ästhetisches Ideal seiner Entwicklung gezeichnet haben, müssen wir fragen, welche Mittel dem Staat und den Gemeinden zur Verfügung stehen, um Einfluß auf seine Reform zu gewinnen. Nur ungern macht man sich mit dem Gedanken vertraut, in einer Kulturfrage wie dieser die Machtmittel des Staates in Anspruch zu nehmen. Und doch läßt sich dies nicht umgehen. Denn daß die Kinoindustrie sich freiwillig, etwa infolge besserer Einsicht ihrer Vertreter zur Abstellung der Mißstände bereit finden würde, ist nach dem Gesagten nicht anzunehmen. Seit mehr als zehn Jahren ist die Verwerflichkeit des Schundfilms von einsichtigen Schriftstellern erkannt und seine Beseitigung dringend gefordert worden. Die Kinoindustriellen hätten wahrlich Zeit gehabt, sich mit den Grundzügen der Reform genauer bekannt zu machen. Sie haben das nicht für nötig gehalten, bzw. sich mit einer negativen Stellungnahme begnügt. Jeder Neuerungsversuch ist an ihrem passiven Widerstand gescheitert. Ein paar anständige und einsichtsvolle Filmgesellschaften haben sich zwar, von künstlerischer oder pädagogischer Seite angeregt, auf die Herstellung einwandfreier Filme geworfen, und hie und da hat sich auch unter dem Einfluß von Vereinen oder durch Maßregeln der Stadtverwaltungen eine Verbesserung des Lichtspielwesens durchgesetzt. Aber das sind Ausnahmen von der Regel. Weitaus die Mehrzahl der Kinos verharret noch immer in dem alten Schlendrian.

Der Grund dafür liegt in der einseitig kapitalistischen Organisation der Industrie. Die großen Gewinne, die sie in den ersten zehn bis zwanzig Jahren ihres Bestehens abgeworfen hat, sind den Aktionären zu Kopfe gestiegen. Sie denken nicht daran, die hohen Dividenden, die ihnen das Kapital einbringt, durch Reformversuche aufs Spiel zu setzen. In ihren Augen klebt kein Makel an diesem Gelde. Sie halten es nicht für ihre Pflicht, das Publikum zu einem besseren Geschmack zu erziehen. Der Pöbel, so denken sie, will nun einmal nichts anderes als Schund sehen. Lassen wir ihm sein Vergnügen und streichen wir das Geld dafür ein. Non olet! sagte Kaiser Nero, als ihm das Geld vorgehalten wurde, das für eine von ihm ausgeschriebene Latrinensteuer eingegangen war. Nicht nur unsere Kinoaktionäre, sondern auch unsere Finanzminister und Bürgermeister denken ebenso.

Und dieser merkantilistische Standpunkt beherrscht die ganze Frage. Man macht sich keinen Begriff von der Macht des Kapitals, das hinter dieser Industrie, der drittgrößten des Reiches steht.

Deshalb ist es auch ausgeschlossen, daß das Publikum von sich aus einen energischen Druck auf die Industrie im Sinne der Reform ausüben könnte. Es ist entweder selbst finanziell an ihr interessiert, oder es fehlt ihm die ethische und ästhetische Bildung, um in positivem Sinne auf Filmfabrikanten und Kinobesitzer einwirken zu können. Hier zeigt sich einmal wieder, daß unsere sogenannten Gebildeten in ästhetischen Fragen herzlich ungebildet sind. Ich besuchte einmal vor Jahren mit einem mir befreundeten norddeutschen Gymnasialdirektor ein Kino, in dem mir alle Geschmacklosigkeiten, die ich später so oft gegeißelt habe, gewissermaßen in Reinkultur entgegentraten. In dem Gespräch, das sich an den Besuch anknüpfte, bemühte ich mich, ihn davon zu überzeugen, daß das alles ganz kulturwidrig sei und schon mit Rücksicht auf die Moral und den Geschmack der Schuljugend beseitigt und durch Besseres ersetzt werden müsse. Er fand das durchaus nicht und hatte an dem bestehenden Zustand nichts Wesentliches auszusetzen. Bald darauf gestand mir ein befreundeter Künstler, Vater halberwachsener Söhne, daß er mehrere Abende in der Woche mit seiner Familie das »Cinéma« (er sprach das Wort französisch aus) zu besuchen pflegte. Diese Besuche und die allabendliche Lektüre eines aufregenden »Schmökers«, z. B. eines Indianerromans von May, seien ihm die liebste Erholung nach der angestrengten geistigen Arbeit des Tages. Noch kürzlich sprach sich eine Dame aus den besten Kreisen mir gegenüber bewundernd über einen Film aus, den sie gesehen hatte, und in dem die ersten römischen Christen in der Arena dargestellt waren, wie sie »von wundervollen Löwen« — wahrscheinlich vermittelt eines Tricks — »ganz richtig zerfleischt wurden.« Ich gab es bald auf, diese Salome eines Besseren belehren zu wollen.

Auch von unseren jüngeren Künstlern dürfen wir kein besonders lebhaftes Interesse für die Reform erwarten. Obwohl, wie wir gesehen haben, zwischen dem Expressionismus und dem Kino eine innere Verwandtschaft insofern besteht, als beide sich in der Tendenz zum Primitivismus begegnen (siehe S. 101), stehen diese jungen Expressionisten doch dem Kino, wie es jetzt ist, ablehnend gegenüber. Und zwar einfach deshalb, weil sie den übermäßigen und bis zur Täuschung getriebenen Naturalismus, der sich bisher in ihm breit gemacht hat, prinzipiell verwerfen. Für sie besteht ja die Kunst nicht in der Nachahmung, sondern in der Deformierung der Natur (Hausenstein). Sie sind so stolz auf ihre Unkenntnis der Wirklichkeit, daß sie eine »Kunst«, die z. B. mit der natürlichen Landschaft, dem photographisch

reproduzierten Innenraum, mit bewegten Photographien lebender Menschen und Tiere arbeitet, unmöglich anerkennen können. Ist doch ihre Kunst geradezu eine Reaktion gegen den gesteigerten Naturalismus, der sich nicht nur im Impressionismus äußert, sondern auch in den bekannten Jahrmartillusionen wie dem Panorama, dem Panoptikum, der höheren Magie und der Kinematographie breit macht. Die Künstler der älteren Generation, ein Anton von Werner und ein Piglheim hatten es noch nicht für unter ihrer Würde gehalten, Panoramen mit all den bekannten Täuschungskunststücken zu malen. Sogar ein Delacroix hatte Worte des Lobes für ein Pariser Panorama des Krimkrieges gefunden. Nolde und Kandinsky würden für diese Pseudokunst wohl nur ein mitleidiges Lächeln aufbringen können. Das Kino würde ihnen gewiß erst dann Interesse einflößen, wenn es jene primitiv-symbolische Kunstform ausgebildet hätte, die ich oben (S. 102) gefordert habe. Soweit denken sie aber nicht voraus. Sie verwerfen diese Industrie vielmehr deshalb, weil sie ihnen nur in der Form des naturalistischen und stillosen Kinodramas bekannt ist.

Wenn also die Industrie, das Publikum, und die Künstler im Ganzen versagen, so kann die Reform nur von einzelnen ästhetisch feinfühligem Menschen ausgehen, die gleichzeitig die Hoffnung auf eine Entwicklung zum Guten nicht verloren haben. Und diese können eine solche Hoffnung nur dann aufrecht erhalten, wenn sie annehmen dürfen, daß der Staat oder die Gemeinden hinter ihnen stehen und ein Machtwort sprechen, dem sich die Industrie beugen muß. Natürlich werden diese das nur tun, wenn sie sich von der Notwendigkeit der Reform überzeugt haben. Daß das möglich geworden ist, dafür hat die Kinoindustrie in diesem Jahr der schrankenlosen Freiheit zur Genüge gesorgt. Viele Abgeordnete und Volksfreunde, Politiker und Schulmänner haben durch das Entgegenkommen der Polizeiverwaltungen in Berlin und Stuttgart Gelegenheit gehabt, konfiszierte Filmausschnitte zu sehen und dadurch einen Einblick in die sittliche Verworfenheit zu gewinnen, die gegenwärtig in dieser Industrie herrscht. Auch Berichte über den Kinobetrieb aus verschiedenen Teilen Deutschlands sind ihnen zu Ohren gekommen, die dringend eine schleunige Abhilfe verlangen.

Den immer lauter werdenden Klagen über den jetzigen Kinobetrieb ist früher von seiten der Kinointeressenten immer entgegeng gehalten worden, dieselben trafen heutzutage nicht mehr zu. Die gerügten Mißstände seien zwar in den ersten Jahren des Kinos vorhanden gewesen, damals, als die junge Industrie sich noch im Stadium der Kinderkrankheiten befunden habe. Jetzt aber sei das alles längst überwunden und man tue nicht gut daran, immer wieder auf die alten Klagen

zurückzukommen. Demgegenüber ist es von Wert, auf den schon oben S. 15 f. erwähnten Bericht des Ausschusses der Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte in Köln hinweisen zu können, der auf Grund einer Nachprüfung von 36 Kölner Kinos, die er um die Wende des Jahres vorgenommen hat, das Weiterbestehen all der Mißstände bezeugt, die in früheren Jahren so oft und eindringlich gerügt worden sind. Abgesehen von der Charakterisierung der 200 Filme, die bei dieser Gelegenheit vorgeführt wurden, und über die ich oben berichtet habe, gibt er eine sehr anschauliche Schilderung des Lebens und Treibens in den Kinos der ärmeren Stadtviertel Kölns, in denen sich das Leben so vieler Arbeiterfamilien abspielt. Da heißt es:

»Was zunächst die Zuschauer betrifft, so stammten diese in überwiegender Zahl aus Arbeiterkreisen. In vielen Kinos waren Personen des Mittelstandes überhaupt nicht vertreten. Die besseren Bürgerfamilien und die Gebildeten scheinen das Kino gänzlich zu meiden. In gewissen Kinos wurden die besser gekleideten Besucher unwillig angeschaut, als nicht dorthin gehörig betrachtet und oft laut beurteilt. Viele Arbeiter schienen unmittelbar von der Arbeitsstätte in der Arbeitskleidung gekommen zu sein. Viele Frauen, oft mit ganz kleinen Kindern, meist ohne Begleitung ihrer Männer, waren zu bemerken, auch manchmal mit Männern, die wohl nicht ihre Ehemänner sind. Besonders auffällig ist auch der Umstand, daß viele Frauen in Gesellschaft anderer abends kurz nach dem Abendessen erschienen. Man muß von ihnen annehmen, daß sie nicht von großer Sorge um ihre Kinder angekränkt sind.

Vielfach wurden auch junge Pärchen aus dem Arbeiterstand beobachtet, die sich in nicht ganz einwandfreier Weise auf den weniger beleuchteten Plätzen benahmen. Viele Engländer besuchten mit der unvermeidlichen deutschen weiblichen Begleitung (!) die Kinos. Ausgesprochene Straßendirnen, die an ihrem Benehmen sofort erkennbar waren, suchten hier ihre Opfer.

In erschreckender Zahl wurden Jugendliche jeden Alters und beiderlei Geschlechts beobachtet. Sie bildeten einen starken Bruchteil, nachmittags sogar die Mehrzahl der Besucher. Auch auf den teuren Plätzen waren sie zu finden. Darunter war ein großer Teil von Kindern unter 14 Jahren, die ohne Begleitung kamen und zahlten. Dies alles trotz des Verbots für Jugendliche unter 16 Jahren. Wenn man diese Kinder zahlen sah, die Knaben vielfach rauchend, die Mädchen Schokolade oder andere Süßigkeiten essend, so mußte man sich fragen: Wissen die Eltern davon? Wenn nicht, woher das Geld? Besonders bedenklich und geradezu verderblich ist der Besuch für diese Kinder

zur Abendzeit, wo sie beim Hinausgehen und auf dem Heimwege schweren sittlichen Gefahren ausgesetzt sind.

Was den Aufenthalt in den Kinoräumen angeht, so ist er vielfach recht unangenehm. Manche Besucher haben den Aufenthalt mit Recht als eine körperliche und seelische Qual bezeichnet. Die Räume sind meist überfüllt, die Lüftung ungenügend, ungehindert rauchen Erwachsene und Jugendliche (!), alles ist in Dunst und Qualm gehüllt, vermischt mit Ausdünstungen und zweifelhaften Wohlgerüchen. Oft hört man das Weinen von kleinen Kindern (!). Die ungenierten Bemerkungen der Zuschauer lassen leicht erkennen, wie der gebildete Mensch sich darin vorkommen muß. Freilich trifft das nicht alles zu in den wenigen erstklassigen vornehmen Lichtspieltheatern.

Zu den Preisen ist zu bemerken, daß sie durchgängig recht hoch, wenn auch sehr verschieden sind. Sie schwanken von 60 Pfennig bis 8 Mark. Aber auch die höchsten Preise schrecken nicht ab. Jugendliche und Kinder und ärmlich gekleidete Arbeiterfrauen zahlen ohne Zögern 3 bis 4 Mark für den Platz. Dabei ist zu bemerken, daß Kinder oft unter Umgehung der hohen Preise zu niedrigeren eingelassen werden. Umgekehrt müssen Erwachsene ihre Karten oft teurer bezahlen, als der aufgedruckte Preis besagt. Es wurde bemerkt, daß zuweilen die Platzanweiser für ein Trinkgeld bereit sind, teurere und bessere Plätze anzuweisen.«

Man kann auf Grund dieser Schilderung ruhig sagen, daß eine Besserung der äußeren Verhältnisse, abgesehen von den großen und teuren Kinos, nicht eingetreten ist. Alle Bemühungen der Behörden, bessere Verhältnisse herbeizuführen, sind vergeblich gewesen, sind an der Profitgier des Kinokapitals gescheitert. Und die Besucher scheinen sich in dem geschilderten Milieu durchaus wohl zu fühlen.

Wenn nun weder von den Kinointeressenten, noch von den Künstlern, noch auch von dem Publikum, das bisher die Kinos füllte, etwas zu erwarten ist, auf wen können wir dann noch unsere Hoffnung setzen? Ich sagte schon: auf einzelne ethisch hochstehende und ästhetisch gebildete Menschen, die gegen den Strom schwimmen, weil sie die Überzeugung haben, daß das Volk, wenn es sich so weiter »amüsiert«, dem moralischen Verfall entgegen geht.

Aber diese wenigen Menschen haben neuerdings einen wichtigen Zuzug erhalten, auf den sie gewiß nicht gerechnet hatten. Das ist das zielbewußte im Klassenkampf stehende Proletariat. Die Filmindustrie hat es durch ihre Ausschweifungen dahin gebracht, daß ein sehr ungleiches Paar im Kampfe gegen sie an denselben Wagen gespannt worden ist. Das ist einerseits das konservative Bürgertum, vertreten etwa durch die deutschnationale Partei, und

andererseits die am weitesten links stehende Sozialdemokratie, die Partei der Unabhängigen. Sie kommen von zwei ganz verschiedenen Seiten her zu dieser Frage. Die Bürgerlichen von der Ethik und dem Kulturinteresse, die Linksstehenden vom Klassenkampf und Sozialismus.

Für die letztere Richtung ist besonders bezeichnend ein Artikel gegen das »Kinounwesen« im »Sozialdemokrat« vom 11. Dezember 1919 Nr. 273. Für den Verfasser ist das Kino einer der Feinde der Arbeiterklasse, die dieselbe zu Nutz und Frommen des Kapitals ausbeuten und dadurch ihrem Befreiungskampfe Hindernisse in den Weg legen. Er schildert die Sünden des Kinos ganz in der Weise, wie ich es im vorigen getan habe, teilweise sogar mit Worten, die auffallend an meine »Nationale Kinoreform« erinnern. Auch er hält eine Reform des Lichtspiels für möglich — in der Richtung auf das Märchen, den Tanz, die Humoreske oder Grotteske —; doch könne man davon bis jetzt noch wenig bemerken. Vielmehr werde durch diese Industrie in ihrem jetzigen Zustand das Volk, die breitesten Volksmassen geistig, sittlich, künstlerisch und leiblich verseucht. Sie münze die Schwächen, Rückständigkeiten und Entartungstriebe der Bevölkerung zu Geld um, »das bekanntlich nicht stinkt, auch wenn es aus Schmutz und Blut aufgehoben wird«. Es mußte aber so kommen in einer Gesellschaft, deren Grundlage die kapitalistische Profitwirtschaft ist. Und zwar traten ihre Folgen besonders im Kriege zutage, der in den Augen des Verfassers ein »schrackenloses Ausrasen aller kulturfeindlichen Triebe und Kräfte« zur Folge gehabt hat.

Daß die Verwilderung des Kinos schon in die Jahre vor dem Kriege zurückgeht, und daß ihr höchster Grad erst durch die Aufhebung der Zensur infolge der Revolution erreicht worden ist, bekümmert den Verfasser wenig. Seine Darstellung ist nur ein Beispiel jener systematischen Geschichtsfälschung, die seit anderthalb Jahren in diesen Kreisen betrieben wird.

Das wirksamste Mittel, gegen das Kinounwesen vorzugehen, wäre nach dem »Sozialdemokrat« die Sozialisierung der Filmfabrikation und die Kommunalisierung der Kinotheater. Die Arbeiterklasse dürfe bei diesem Kampf nicht etwa deshalb abseits stehen, weil er bisher in der Hauptsache von bürgerlichen Elementen geführt worden sei. Die Opfer der Kinopest gehören der erdrückenden Mehrzahl nach dem Proletariat an. »Das Kinounwesen raubt kurze Mußestunden, vernichtet wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müßten. Dreiviertel seiner Gewohnheitsbesucher sollten statt im Kino in Betriebsversammlungen, Sitzungen von Organen der Arbeiterschaft, in gewerkschaftlichen und politischen Versammlungen, bei sozialistischen Bildungsveranstaltungen anwesend sein. Arbeiter und Angestellte, bei

denen es nicht reicht, Beiträge für eine wirtschaftliche und politische Kampfes- und Arbeiterorganisation zu entrichten, verausgaben allwöchentlich Mark auf Mark für den Besuch der Kinotheater. Und das schlimmste: Sie verlassen die Veranstaltungen mit geschwächten Kräften, die Seele besudelt, krankhafte Triebe fieberhaft gesteigert, Frische der Entschließung, Wagemut, Kraftüberschuß in verderbliche Bahnen gelenkt.«

Es kann nur schmeichelhaft für die staatserschaltenden Parteien sein, wenn die Sozialdemokratie sich die ablehnende Kritik zu eigen macht, mit denen sie jahrelang den Kampf gegen das Kinounwesen geführt haben. Wir müssen aber feststellen, daß sie dabei doch von anderen Gesichtspunkten ausgeht, jedenfalls aber im Gegensatz zu ihrer früheren Haltung in dieser Frage steht, die darin gipfelte, daß »dem kleinen Manne sein Theater nicht geraubt werden dürfe«.

Der »Sozialdemokrat« gibt sich denn auch die größte Mühe, die Selbständigkeit des Kampfes der Arbeiterklasse gegen das Kinounwesen möglichst stark zu betonen. Die zielbewußten Proletarier dürfen nicht »in einem sogenannten parteilosen Kuddelmuddel bürgerlicher Elemente untertauchen«. Sie müssen vielmehr dieses soziale Übel in seinem Zusammenhang mit der kapitalistischen Ausbeutungswirtschaft betrachten, den Kampf dagegen als einen Teil ihres Klassenkampfes gegen den sie ausbeutenden Kapitalismus führen. So werden sie z. B. gegen die Kinozensur sein, weil diese in der heutigen Zeit des »verrotteten Kapitalismus« doch nur zugunsten des Kapitals gehandhabt, also unwirksam gemacht werden würde. Die »kapitalistenfromme lendenlahme Regierung der Noskiden« würde die Kinokapitalisten doch niemals expropriieren. Erst wenn das Proletariat sich wirklich in den Besitz der politischen Macht gesetzt habe, könne eine gründliche Reform des Kinowesens einsetzen.

Damit ist der Unterschied in der Auffassung der Linksparteien von der der Rechtsparteien klar und deutlich gekennzeichnet. Daß ich z. B. Arm in Arm mit Klara Zetkin, die politisch so himmelweit von mir entfernt ist, für die Neuorganisation des Kinos eintrete, ist nur dem merkwürdigen Umstand zu verdanken, daß hier einmal zufällig das Kulturinteresse mit dem Kampfinteresse der Arbeiterklasse Hand in Hand geht. Aber wir dürfen uns nicht darüber täuschen, daß, wenn die Ziele der Unabhängigen einmal erreicht sein werden, oder wenn bei uns einmal eine bolschewistische Regierung das Ruder ergriffen hat, die ethische und ästhetische Reform des Kinos, die wir anstreben, wie weggeblasen sein wird. Dann werden wir ein Kino haben, in dem die wilden ungezügelter Massen Nahrung für ihren Zer-

störungstrieb finden werden. Dieses Kino der Zukunft wird im Dienste des Terrors stehen.

Dennoch sollten wir die merkwürdige Übereinstimmung der konservativen und sozialdemokratischen Auffassung im Kampf gegen das jetzt bestehende Kino benutzen und so viel Vorteil wie immer möglich daraus ziehen. Vergessen wir nicht, daß es sich hier um eine Kulturfrage ersten Ranges handelt. Der Schriftsteller Julius Bab hat einmal gesagt: »Das bißchen Wirkung, das heute alle Theater, Konzerte und Museen zusammengenommen (alle Volksbühnen und Arbeitervorstellungen eingerechnet) auf die Menschen hervorbringen können, verhält sich zu dem Gesamteffekt des Kinos ungefähr wie der Inhalt einer meinerwegen besonders stattlichen Gießkanne zum Bodensee«¹⁾. Die Zahl der Menschen, die in Deutschland gegenwärtig allabendlich das Kino besuchen, wird von Professor Brunner vom Reichswohlfahrtsministerium neuerdings auf 3¹/₂ Millionen geschätzt. Und dabei nimmt der Bau von Kinotheatern und mit ihm auch das Bedürfnis nach dieser Volksunterhaltung fortwährend zu. Man kann ganz ruhig sagen, daß neben der Presse, der Schule und der Kirche das Kino gegenwärtig den größten Einfluß auf die geistige Struktur der Massen ausübt. Es wäre deshalb einfach ein Verbrechen, die Dinge weiter so laufen zu lassen, wie sie bisher gelaufen sind.

Auch für die Stellung Deutschlands in der Welt ist die Kinoreform von größter Bedeutung. Wir haben ein vitales Interesse daran, daß die Reform, deren Ideen von Deutschland ausgegangen sind, auch in Deutschland praktisch durchgeführt wird. Seit unserem Zusammenbruch können wir technisch und industriell nicht mehr mit dem Ausland konkurrieren. Wir müssen deshalb den größten Wert darauf legen, ihm wenigstens geistig überlegen zu sein. Das Wort des römischen Dichters Ennius von dem Verhältnis des kleinen besiegten Griechenland zu der Siegerin Roma, worin er sagt, daß das besiegte Hellas den rohen Sieger geistig überwunden habe (*Graecia capta ferum victorem cepit et artes Intulit Italiae*), soll auch für uns in unserem Verhältnis zur Entente gelten. Wir müssen danach streben, soweit wir es ohne politische Macht können, in geistiger Beziehung an der Spitze der europäischen Völker zu marschieren.

Deshalb werden wir auch bei aller Kinoreform darauf zu achten haben, daß das Gewerbe selbst durch sie nicht in seinem Bestande bedroht wird. Einer so lukrativen Industrie das Wasser völlig abzugraben, würde sich unter unseren heutigen wirtschaftlichen Verhältnissen nicht rechtfertigen lassen. Die Einschränkungsmäßregeln, die der Staat oder die Kommunen

¹⁾ Neckarzeitung vom 17. Nov. 1918.

ergreifen sollen, müssen also derart sein, daß keine Gefährdung oder Lähmung des Betriebes daraus hervorgeht. Auf der andern Seite aber darf die Rücksicht auf die Kinoindustrie nicht so weit gehen, daß das Volkwohl darunter leidet. Notwendige und nützliche Reformen deshalb zu unterlassen, weil daraus ein pekunärer Nachteil für die Industrie hervorgehen könnte, wäre sehr verkehrt. Die Frage ist im einzelnen Falle nicht so zu stellen, wie es bisher meistens geschah, und wie es der üblichen Art des Regierens entspricht: Wie macht man es am besten, um die Interessen des Kinokapitals mit denen des Volkswohls auszugleichen?, sondern vielmehr so: Was hat zu geschehen, um das Volk, d. h. die Gebildeten wie die Ungebildeten, die Reichen wie die Armen vor den Ausschreitungen des Kinos zu schützen? Zu schützen in einer Weise, daß doch die Kinoindustrie als solche nicht dadurch zugrunde gerichtet wird. Denn es handelt sich hier, wie ich des öfteren hervorgehoben habe, nicht um die Ausgleichung zweier gleichberechtigter Interessen. Das Interesse des Kinokapitals ist — bis jetzt wenigstens — ein Interesse Einzelner, nämlich der Filmfabrikanten, Filmverleiher und Kinobesitzer. Das Interesse des Volkes dagegen ist ein Interesse Aller, ein hygienisches, ethisches und ästhetisches Interesse der Gesamtheit. Es ist klar, daß dieses unter allen Umständen vorgehen muß.

Über die hygienischen Verhältnisse spricht sich der oben S. 15 f. und 124 f. zitierte Kölner Bericht unzweideutig aus. Wenn es auch jetzt in allen Großstädten stattliche Kinotheater gibt, auf welche diese Klagen nicht zutreffen, die zum Teil sogar wie richtige Theater mit Logen in mehreren Rängen eingerichtet sind, so fehlt es doch in den ärmeren Stadtteilen und in kleinen Städten nicht an engen, überfüllten, dumpfen und rauchigen Kinos. Es ist ein Skandal, daß das Rauchen noch in manchen von ihnen gestattet ist, ein Beweis, daß die Polizei ihre Pflichten ganz ungenügend erfüllt. Jedenfalls ist es nach dem Kölner Bericht falsch, wenn vielfach gesagt wird, in dieser Beziehung sei es in den letzten zehn Jahren besser geworden. Die alten Mißstände bestehen vielmehr unverändert fort, wenn auch vielleicht nicht in demselben Grade. Natürlich wird das Kinokapital durch Berücksichtigung baulicher Forderungen — auch feuerpolizeilicher Art — belastet. Aber diese Belastung kann es bei seinen hohen Gewinnen und bei der lächerlichen Niedrigkeit seiner Betriebskosten wohl ertragen. Das Florieren der Kinoindustrie beruht nicht zum geringsten Teil darauf, daß das Geschäft besonders vor dem Kriege so wenig Spesen verursachte. Wie leicht war da ein Saal von länglicher Form für Bildvorführungen hergerichtet, wie wenig kostete die Projektionsfläche, wie billig waren früher die Vorführungsapparate, wie gering waren Mühe

und Kosten, die der Versand der gerollten Filme verursachte! Der Fabrikant hatte zwar einmal die hohen Kosten der Aufnahme, die sich bei großen historischen Filmen auf viele Hunderttausende von Mark belaufen konnten. Nachher aber konnte er die so entstandenen Negative so oft kopieren, wie der Bedarf des Inlands und Auslands es erforderte. Die Kosten verteilten sich dann auf viele Exemplare, und die Leihgebühr, die schließlich der Kinematographenbesitzer zu zahlen hatte, war nicht unerschwinglich. Man konnte die Ausgaben gut übersehen und den Preis, den man für die Plätze fordern mußte, leicht berechnen. Der Betrieb eines Kinotheaters war bisher ganz gewiß eines der sichersten und vorteilhaftesten Geschäfte, die es in Deutschland gab.

Zu den hygienischen Forderungen, die von jeher gestellt worden sind, gehört auch, daß das Spiel nicht zu schnell vonstatten gehe, wodurch Augen und Nerven in unglaublicher Weise angegriffen werden. Auch in dieser Beziehung sind früher Fehler gemacht worden, und die Polizei, der die Kontrolle oblag, hat auch da keineswegs immer ihre Schuldigkeit getan. Natürlich bedeutet langsames und natürliches Spiel eine Verminderung des Verdienstes, weil das Programm nicht so oft wiederholt werden kann, und sich infolgedessen der Saal nicht so oft während der Öffnungszeit füllt. Aber es ist selbstverständlich, daß in dieser Beziehung das Interesse der Zuschauer dem der Kinobesitzer vorzugehen hat.

Auch daß man Filme zu lange laufen läßt, sodaß sie schließlich »verregnet« sind, daß man die Lichtquelle zu schwach macht oder bei der Handhabung des Apparats nachlässig verfährt, so daß die Bilder schwanken, wackeln, flimmern usw., ist ein Unfug, der schon vor der Gesetzgebung polizeilich hätte verhindert werden können. Ich kenne das persönliche Verhältnis der Polizeiorgane zu den Kinobesitzern nicht. Aber wir müssen mit der Tatsache rechnen, daß heutzutage nicht mehr der alte »verrottete«, in Wirklichkeit pflichtgetreue und intakte Beamtenstand am Ruder ist.

Das Volkswohl erfordert aber noch mehr als Schonung der körperlichen Gesundheit. Der Staat hat nicht nur ein Interesse daran, daß sich die Zahl der Nervösen und Kurzsichtigen nicht vermehre. Er muß auch Wert darauf legen, daß seine Bürger nicht geistig geschädigt werden. Gerade weil das Kino seiner Technik nach die Augen beeinträchtigen muß, weil es seiner ganzen Darstellungsweise nach die geistige Konzentrationsfähigkeit schwächt (siehe oben S. 52), müssen wir wenigstens danach streben, daß die geistigen Schädigungen, die vermieden werden können, unter allen Umständen vermieden werden. Es ist schon schlimm genug, daß normale Menschen, besonders Kinder, das Kino nie anders als mit einem dumpfen

Druck im Kopfe verlassen. Es sollte genug damit sein, daß regelmäßige Kinobesucher flatterhaft, zerstreut und unlustig zu ernster Arbeit werden. Was aber unter allen Umständen vermieden werden müßte, das ist die moralische und ästhetische Schädigung dieser 3½ Millionen Deutscher, die täglich das Kino besuchen. Und in dieser Beziehung sind die meisten Menschen merkwürdigerweise von einer weitgehenden Nachsicht gegen diese Volksunterhaltung erfüllt. Man sollte denken, sobald einmal feststeht, daß viele Kinodramen, abgesehen von der Schädigung der Augen, der Nerven, der Konzentrationsfähigkeit und der ganzen geistigen Struktur des Menschen auch noch entsittlichend in sexueller und krimineller Beziehung wirken, müßten die Filme, die diese Wirkung ausüben, wie aus einem Munde verdammt und womöglich gesetzlich verboten werden. Aber auch hier ist es immer »der Ausgleich zweier angeblich gleichberechtigter Interessen«, was zu einer ganz unangebrachten Nachsicht führt. Man will zwar das Volk vor den schlimmsten Auswüchsen schützen — wie das geschieht, haben wir ja gesehen — aber andererseits doch auch dem Kinokapital soviel Konzessionen wie nur möglich machen, daß es nur ja das Volk nach allen Richtungen ausbeuten und verderben kann. Ich wiederhole noch einmal mit aller Entschiedenheit und werde es immer von neuem wiederholen: Es gibt hier keinen Ausgleich zweier gleichberechtigter Interessen. Es gibt nur ein gemeinsames geistiges Interesse des ganzen Volkes, und das weist auf ein striktes Verbot aller dieser Filme hin. Dem Kinokapital bleibt noch genug Unschädliches übrig, um Geld damit zu verdienen. Wenn ihm in Zukunft die Märchen, Tänze, Burlesken und Pantomimen gestattet werden und das Volk dadurch zwar ein kurzes und anständiges Vergnügen erhält, dafür aber schlechte Augen und schlechte Nerven eintauscht, so sind wahrhaftig der Opfer genug gebracht. Eines weiteren bedarf es nicht.

Ich gehe aber noch weiter. Auch die ästhetische Geschmacksverderbnis, die das Kino sich bisher hat zuschulden kommen lassen, muß durch den Staat oder die Gemeinde oder wenigstens durch Vereine verhindert werden. Denn sie vernichtet in weiten Kreisen das ästhetische Gefühl, macht die Menschen in bezug auf den Stil künstlerischer Darbietungen unsicher und schädigt dadurch die hohe Kunst, insbesondere das Theater, indem sie das Publikum unfähig macht, gute dramatische und mimische Schöpfungen zu verstehen und zu genießen.

Daß das Kino schon jetzt dem Theater eine weitgehende Konkurrenz macht, haben wir gesehen und können wir tagtäglich beobachten. Diese Konkurrenz ist umso größer, je mehr es mit der Wortbühne zu wetteifern sucht. Hätte das Kino, statt fortwährend »Dramen« und »Lustspiele« auf den Markt zu werfen, seinen spezifischen von der Bühne

verschiedenen Stil ausgebildet, so wäre die Konkurrenz eine viel geringere gewesen. Beide Institute hätten dann ihr eigenes Gebiet gehabt, wo sie sich nicht gegenseitig im Wege gestanden hätten. Und das Kino könnte in seinem bescheidenen Gebiete auch ästhetisch Befriedigendes leisten.

Das wird aber für die Zukunft umso notwendiger sein, als dem Kino allem Anschein nach immer mehr die eigentliche ästhetische Erziehung der großen Massen anheimfallen wird. Volksbühnen, Volkskonzerte, billige Klassikeraufführungen, leicht verständlicher Wandschmuck, künstlerische Bilderbücher, illustrierte Gesangbücher und ähnliche Mittel, die Volkskunst zu verbreiten, werden wir natürlich nicht entbehren können. Aber man täusche sich nur nicht darüber, daß die Bewegungsphotographie sie alle infolge ihrer fabelhaften Anschaulichkeit an Wirkung bei weitem übertrifft.

Ich habe oben S. 95 von dem angeblich großen Bedürfnis der Massen nach geistiger Bildung gesprochen. Natürlich soll sich dieses auch auf das ästhetische Gebiet erstrecken. Aber man würde sich täuschen, wenn man glaubte, das Volk verlange nach tieferer ästhetischer oder kunsthistorischer Belehrung. Ich kann darüber aus eigener Erfahrung reden. Vor etwa 20 Jahren habe ich einmal, mich über weitverbreitete Vorurteile hinwegsetzend, auf Bitten der sozialdemokratischen Gewerkschaften Stuttgarts dort Vorträge über das Wesen der Kunst gehalten. Dabei bemühte ich mich, die Ideen meines kurz nachher erschienenen Buches in wie ich glaube allgemein verständlicher Weise zu entwickeln. Ich erfuhr bald, daß zwar viele Gebildete aus den Bürgerkreisen die Vorlesungen besuchten, daß aber gerade diejenigen, für die sie eigentlich bestimmt waren, die Arbeiter, so gut wie gar keinen Gebrauch von dieser Gelegenheit machten. Deshalb schloß denn auch das Unternehmen bald ein.

Neuerdings habe ich im Verein »Volkswohl« in Tübingen, in dem ich früher einmal über Raffael gesprochen hatte, einen Vortrag über Rembrandt gehalten, in welchem ich etwa 80 Gemälde und Radierungen des Meisters in Lichtbildern vorführte und mit einigen populären Worten begleitete. Ich hielt diese so elementar, wie mir das nur immer möglich war. Unter den 300 Zuhörern und Zuhörerinnen waren zwar viele aus bürgerlichen Kreisen, die für so eine Unterhaltung wohl 50 Pfennig ausgeben konnten, denen aber Theater und Konzerte zu teuer waren. Das Arbeiterpublikum aber fehlte gänzlich. Im Industrieviertel, wo man in allen Läden Plakate mit der Ankündigung des Vortrags angebracht hatte, war keine einzige Eintrittskarte verkauft worden. Das unbewegte Lichtbild eines Gemäldes von Rembrandt regt die Phantasie dieser Leute offenbar lange nicht so sehr an wie die be-

wegen Naturphotographien, die sie im Lichtspieltheater zu sehen bekommen. Für eine Stunde im Kino, die ihnen so viele wollüstige Aufregungen bietet, geben sie lieber 2 bis 4 Mark aus, als 50 Pfennige für einen 1½stündigen Vortrag, in dem ihnen zahlreiche Werke eines großen Genius im Lichtbilde vorgeführt werden. Ähnliche Erfahrungen sind mir auch von anderer Seite berichtet worden.

Mit diesen Tatsachen müssen wir uns abfinden. Sie fordern gebieterisch, daß das Kino, das in diesen Kreisen nun einmal als Kunst angesehen wird, das heißt in ihrem Leben geradezu die Stelle des Theaters und der bildenden Kunst zusammengenommen vertritt, wenigstens soweit der Kunst angenähert werde, wie sich das überhaupt mit den Darstellungsmitteln dieser Technik ermöglichen läßt. Diese Reform aber kann, wie die Dinge nun einmal liegen, nur durch gesetzliche Schritte erfolgen. Da die Kinoindustrie selbst, da das Publikum, da die Künstler versagen, so muß der Staat und die Gemeinde in die Lücke eintreten und diejenigen Maßregeln ergreifen, die die Industrie von sich aus bisher nicht ergriffen hat, weil sie behauptet, das Publikum wolle nun einmal nichts anderes als Schund und Kitsch sehen.

Die Furcht, daß damit den Theatern eine neue und noch schwerere Konkurrenz als bisher erwachsen würde, ist angesichts der oben S. 131 geltend gemachten Gründe nicht berechtigt. Sie wird vollends hinfällig, wenn die Lichtspieltheater, wie ich das vorgeschlagen habe, räumlich und verwaltungstechnisch mit den städtischen Theatern verbunden werden¹⁾.

Wenn wir uns nun zu den Mitteln wenden, die dem Staat und den Gemeinden zur Verfügung stehen, um die Reform zu erzwingen, die sich uns als notwendig erwiesen hat, so sind es im ganzen sieben: 1. die Konzessionspflicht, 2. die Steuer, 3. die Zensur, 4. der Gemeindebetrieb, 5. die Gesetzgebung, 6. die Kommunalisierung und 7. die Sozialisierung. Sie haben sich zwar nicht in dieser Reihenfolge entwickelt, aber der Grad ihrer Wirksamkeit ist durch sie ungefähr gegeben. Ich will sie deshalb auch in dieser Reihenfolge besprechen.

1. Die Konzessionspflicht.

Unter Konzessions- oder Genehmigungspflicht versteht man bekanntlich die Pflicht gewisser Gewerbe, bei der Niederlassung in einer Stadt die Ortsbehörde vorher um Erlaubnis zu bitten. Diese wird nur erteilt, wenn das Bedürfnis nach einer Neugründung nachgewiesen ist und der Zulassung des Antragstellers keine persönlichen Bedenken entgegenstehen.

¹⁾ Vgl. K. Lange, Nationale Kinoreform S. 15.

In der Reichsgewerbeordnung ist diese Angelegenheit durch das Gesetz vom 1. Juli 1883 in folgender Weise geregelt worden:

§ 33a. »Wer gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen Wirtschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubnis. Diese ist nur dann zu versagen:

1. Wenn gegen den Nachsuchenden Tatsachen vorliegen, welche die Annahme rechtfertigen, daß die beabsichtigten Veranstaltungen den Gesetzen oder guten Sitten zuwiderlaufen werden.

2. Wenn das zum Betriebe des Gewerbes bestimmte Lokal wegen seiner Beschaffenheit oder Lage den polizeilichen Anforderungen nicht genügt.

3. Wenn der den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden Anzahl von Personen die Erlaubnis bereits erteilt ist.«

Dazu kommt dann ergänzend § 33b hinzu: »Wer gewerbsmäßig Musikaufführungen, Schaustellungen, theatralische Vorstellungen und sonstige Lustbarkeiten, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, von Haus zu Haus oder auf öffentlichen Wegen, Straßen, Plätzen darbieten will, bedarf der vorgängigen Erlaubnis der Ortspolizeibehörde.«

Als das Gesetz erlassen wurde, bestand die Kinematographie als Gewerbebetrieb noch nicht. Der Wortlaut des Gesetzes konnte also auf das Lichtspiel keine Rücksicht nehmen. Er erwähnt nur in § 33a »Schaustellungen von Personen und theatralische Vorstellungen«, womit selbstverständlich Darbietungen lebender Schauspieler gemeint sind. Und er erwähnt in § 33b Schaustellungen und theatralische Vorstellungen in Privathäusern oder an öffentlichen Stellen im Freien, nicht aber photographische Darstellungen szenischer Aufführungen in besonders dafür eingerichteten Gebäuden.

Dr. Ernst Neukamp sagt in seinem Kommentar zur Gewerbeordnung, daß unter »Schaustellungen von Personen« nur solche Schaustellungen zu verstehen sind, bei denen Gegenstand der Darstellung die persönlichen Handlungen und — körperlichen oder geistigen — Eigenschaften der sich zur Schau stellenden lebenden menschlichen Person sind. »Die Vorführung eines Kinematographen ist aber weder eine ‚Schaustellung von Personen‘, noch eine ‚theatralische Vorstellung‘, da durch den Kinematographen nur Bilder vorgeführt werden. Der in § 33a vorgesehene Genehmigung bedarf es deshalb

zur Vorführung eines solchen nicht. Dagegen gilt dieselbe wohl als ‚Schaustellung‘ schlechthin oder ‚sonstige Lustbarkeit‘ im Sinne des § 33b, wobei aber zu beachten ist, daß dieser Paragraph eine Genehmigung nur bei einer Darbietung ‚von Haus zu Haus‘ oder ‚auf öffentlichen Wegen‘ usw. erforderlich macht¹⁾.

Das heißt mit anderen Worten: Beide Paragraphen sind auf den Kinematographen nicht anwendbar. Warum nicht? Weil er, als das Gesetz erlassen wurde, noch nicht existierte. Hätte er schon damals bestanden, so würden die beiden Gesetzesparagraphen selbstverständlich anders gelautet haben. Denn es liegt auf der Hand, daß der Kinematograph virtuell unter sie fällt. Ist es doch sachlich ganz einerlei, ob eine schauspielerische Szene durch lebende Personen vorgeführt oder durch eine Bewegungsphotographie der Handlung veranschaulicht wird. Die photographische Reproduktion ist nur die zufällige Form der bequemen Vermittlung. Und aus ihr folgt zugleich unmittelbar, daß eine solche »Schaustellung« nicht »von Haus zu Haus« oder auf »öffentlichen Plätzen« stattfinden kann, sondern nur in einem eigens dazu eingerichteten Saale.

Aber formalistisch betrachtet konnte das Gesetz allerdings nicht auf den Kinematographen angewendet werden, und es scheint, daß auch eine sinngemäße Anwendung entsprechend dem Geist des Gesetzes und der Absicht des Gesetzgebers nach dem Urteil unserer Juristen ganz unmöglich war. Das allermerkwürdigste aber ist, daß man es diese ganzen 20 Jahre lang, d. h. seit Bestehen des kinematographischen Gewerbes, nicht für nötig gehalten hat, diese beiden Paragraphen so zu ergänzen, daß sie auch auf das Kino passen. War es der Zwang des juristischen Formalismus oder die Macht des Kinokapitals oder der Irrtum, daß beim Kino ein »höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwalte«, was diese Unterlassung verschuldet hat? Das letztere hätte doch nur für die belehrenden Filme und die wenigen künstlerisch wirklich guten gegolten, paßte dagegen nicht auf die Mehrzahl der Kinodramen.

Die Folgen dieser merkwürdigen Zurückhaltung sind nun nicht ausgeblieben. Sie bestanden zunächst darin, daß die Kinos in allen Städten wie Pilze aus der Erde schossen. Jeder Beliebige, der nur halbwegs einige tausend Mark von irgend jemandem geliehen bekam, konnte, ohne irgend eine Erlaubnis einholen zu müssen, ein Kino in jeder beliebigen Stadt gründen. Von einem Bedürfnis nach

¹⁾ Die Gewerbeordnung für das Deutsche Reich, erläutert von Dr. Ernst Neukamp, Reichsgerichtsrat. Tübingen 1910, S. 67.

dieser neuen »Kunst« konnte schon deshalb keine Rede sein, weil das Publikum sie damals ja noch gar nicht kannte. Aber auch wenn die Bedürfnisfrage zuvor hätte entschieden werden können, hätte das wenig genützt. Denn woran hätte man erkennen sollen, ob einer »den Verhältnissen des Gemeindebezirks entsprechenden« Zahl von Personen die Erlaubnis schon erteilt sei, wenn es vorher noch gar keine Kinos gab? Und wenn das erste Kino Zuspruch fand, mit welchem Recht hätte man die Zulassung eines zweiten verweigern sollen, da man doch nicht wissen konnte, ob es nicht auch Zuspruch finden würde? Erst die Existenz einiger Kinos klärte das Volk über die Art der neuen Unterhaltung auf und weckte die Lust daran und das Bedürfnis danach. Damit begann jenes lawinenartige Anschwellen dieser Volksvergnügung, das ganz unvermeidlich war, da nicht das geringste geschah, um es einzudämmen. Jedes neue Kino war eine neue Reklame für die Industrie und zog andere nach sich. So wie die Macht des Alkoholkapitals eine Restauration nach der andern, oft in nächster Nachbarschaft entstehen ließ, wo doch von einem Bedürfnis gar nicht die Rede sein konnte, ebenso gründeten die Filmfabriken ein Kino nach dem andern, um Stätten für den Absatz ihrer Waren zu schaffen. Das Bedürfnis aber kam nach. Nicht das Publikum verlangte nach den Kinos, sondern die Filmfabrikanten zogen sich durch die immer wachsende Zahl der von ihnen gegründeten Lichtspieltheater das Publikum heran, indem sie ihm ein Bedürfnis suggerierten, das es gar nicht hatte, das ihm auch früher gar nicht hätte kommen können, weil ihm die anständigeren und feineren Unterhaltungen ähnlicher Art zur Verfügung standen. Man wird sich immer gegenwärtig halten müssen, daß dies das wirkliche Verhältnis der Industrie zum Publikum ist. Die Behauptung der Industrie, daß das Publikum eine bestimmte Art von Vergnügungen verlange und daß es darauf bestehe, diese in einer bestimmten Form vorgesetzt zu bekommen, ist eine Fälschung der Tatsachen. Das Publikum läßt sich immer treiben. Der Schuldige, der angefangen hat, ist immer die Industrie.

Da nun persönliche Garantien bei den Gründern der neuen Kinos nicht verlangt wurden, erfolgte bald ein ungesunder Zudrang von Elementen zu diesem Beruf, die für ihn in keiner Weise vorbereitet waren. Eine Umfrage über die Herkunft der meisten Kinobesitzer, die bei Gelegenheit der Beratung über das württembergische Lichtspielgesetz angestellt wurde, hat ergeben, daß die allerverschiedensten Berufskreise unter ihnen vertreten sind: Kaufleute, Mechaniker, Schlosser, Monteure, Schreiner, Maurer, Zahntechniker, Packer, Konditoren, Köche, Schuhmacher, Karussellbesitzer usw.¹⁾. Das sind gewiß Leute, denen nie-

¹⁾ K. Lange, Nationale Kinoreform S. 72, Anm. 10.

mand eine besondere Eignung für die Direktion eines »künstlerischen« Unternehmens oder für eine fruchtbare Tätigkeit auf dem Gebiete der Volkserziehung zutrauen wird. Liegt es doch auf der Hand, daß wenn ein Kaufmann oder Handwerker sich entschließt, seinen soliden Beruf aufzugeben und mit einer notdürftig zusammengerafften kleinen Summe ein Kino zu kaufen oder zu mieten, er das meistens nur deshalb tut, weil er an ernster und pflichtgetreuer Arbeit keine besondere Freude hat. Diese Beobachtung und die Beschaffenheit der hygienisch und feuerpolizeilich ungenügenden ersten Lichtspielsäle hätten freilich sehr bald dazu führen sollen, das Lichtspielwesen der Konzessionspflicht zu unterstellen. Aber man unterschätzte offenbar die persönliche Frage und glaubte, den polizeilichen Anforderungen an das Lokal auch auf Grund der bestehenden Gesetze genügen zu können.

Kurz vor dem Kriege fing man endlich an, einzusehen, daß etwas geschehen müsse, um diesem Unfug ein Ende zu bereiten. Die Reichsregierung brachte einen Gesetzentwurf ein, der den Zweck hatte, die Paragraphen 33a und b auch auf das Kino anwendbar zu machen. Aber der Ausbruch des Krieges kam dazwischen. Während seiner Dauer unterstand das Lichtspielwesen wie die anderen Volksvergnügungen niederen Ranges dem Obermilitärbefehlshaber in Berlin, dem wieder die verschiedenen Militärbefehlshaber in den Provinzen und Bundesstaaten unterstellt waren. Gegen Urteile dieser konnte bei jenem Beschwerde eingelegt werden. In mehreren Bezirken des Reiches sind die Militärbefehlshaber den Ausschreitungen der Kinos durch besondere Erlasse entgegengetreten. Doch bezogen sich diese meistens auf nebensächliche Punkte, während das, was von Grund aus hätte geändert werden müssen, das unanständige Kinodrama und die dazu gehörige marktschreierische Reklame, unbehelligt blieb. Zu dieser Laxheit trug wohl das Gefühl wesentlich bei, daß man dem Volke in dieser schweren Zeit sein Vergnügen nicht verkümmern dürfe. In der Etappe war dafür die Rücksicht auf die schwer leidenden und weit über ihre Kräfte angespannten Feldgrauen maßgebend. Das Kino der Etappe ist ein Kapitel für sich, das nicht zu den erfreulichsten in der Geschichte der Branche gehört. Hier wäre einmal Gelegenheit gewesen, dem ganzen Volke etwas wirklich Gutes zu bieten und fruchtbare Saat auszustreuen, die dann vielleicht in der Heimat aufgegangen wäre. Man hat diese Gelegenheit leider versäumt. Die Offiziere, denen die Soldatenkinos unterstellt waren, haben wohl zum Teil getan, was in ihren Kräften stand, um diese Art von Unterhaltung auf ein gewisses Niveau zu heben. Aber von vielen weiß ich auch, daß sie diese Frage nach der Art der meisten Gebildeten etwas zu sehr als Bagatelle ansahen. Jedenfalls gab man sich wenig Mühe, die Zweideutigkeiten und Un-

zweideutigkeiten, die den in Ruhestellung befindlichen Mannschaften und Offizieren hier geboten wurden, zu beseitigen.

Und das Kino der Etappe wirkte natürlich auf das der Heimat zurück. In den Städten, in denen sich die Urlauber, die Kranken und die Verwundeten ansammelten, war es bald die beliebteste Erholung, das einzige pekuniär erschwingliche Mittel, die vielen freien Nachmittage und Abende totzuschlagen. Auch hier ging man natürlich davon aus, den Besuchern alles das zu bieten, woran sie sich in der Etappe gewöhnt hatten. Je schwerer sie in der Front hatten leiden müssen, um so leichter wollte man's ihnen jetzt in der Heimat machen. Und dabei dachte man auch an die Zivilbevölkerung. Der Gesichtspunkt, daß die Stimmung im Volke aufrecht erhalten werden müsse, führte in diesen Dingen zu einer Duldung, die in den besseren Kreisen der Bürgerschaft berechtigten Anstoß erregte. Vor mir liegt eine Eingabe sämtlicher Vereine einer norddeutschen Stadt aus den Kriegsjahren, gerichtet an das stellvertretende Generalkommando und an die Polizei, worin die Schließung sämtlicher Kinos gefordert wird, im Hinblick auf die moralischen Ausschreitungen, die sich die dortigen Lichtspieltheater durch ihre Aufführungen und Reklamen hatten zuschulden kommen lassen. Natürlich wurden die Gesuche abschlägig beschieden.

Die ungeheure Steigerung des Kinobesuchs durch die sich in der Heimat aufhaltenden Feldgrauen, die begrifflicherweise ein unüberwindliches Bedürfnis nach Erholung und Ausspannung hatten, führten schon mitten im Kriege zu einer unverhältnismäßigen Zunahme der Neugründungen. Auch hier wagte man keinen Einhalt zu tun, da der Besuch nun einmal da war und das Gesetz nicht das Recht gab, die Bedürfnisfrage aufzuwerfen. Das war umso mißlicher, als die wachsende Kohlennot und die damit zusammenhängende Erschwerung des Hausbrandes und der elektrischen Beleuchtung jedermann den Gedanken aufdrängen mußte, daß es doch eigentlich unverantwortlich sei, gerade diese Vergnügungsstätten, die noch nicht einmal der höheren Kunst dienen, bei der Rationierung zu bevorzugen. Die Leute, die zu Hause frieren und im Dunkeln sitzen mußten, ja, die sogar gezwungen waren, im Dunkeln über die Straße zu gehen, sahen mit einem bitteren Gefühl auf diese hell erleuchteten und behaglich gewärmten Säle, in denen schließlich doch das Gegenteil von wahrer Kunst dargeboten wurde. Dabei mochte man wohl auch daran denken, daß die Bedienung der Apparate infolge der Einziehung der geschulten Arbeiter vielfach einem unzuverlässigen Personal anvertraut werden mußte, wodurch die Feuersgefahr, die bei der leichten Brennbarkeit der Zelluloidstreifen schon an sich ziemlich groß ist, jedenfalls nicht verringert wurde. Und alle diese Verschwendungen und Gefahren

wuchsen mit jeder Neugründung, über die die Gemeinden in ihrer Nachgiebigkeit nur zu leicht hinwegsehen.

Alle diese Erwägungen führten dazu, daß der Bundesrat, von der Ermächtigung des Vollmachtsgesetzes vom 4. August 1914 Gebrauch machend, am 3. August 1917 eine Verordnung erließ, die sich im wesentlichen mit dem § 33a der Gewerbeordnung deckte, nur daß dessen Bestimmungen auf die öffentliche Veranstaltung gewerbmäßiger Lichtspiele ausgedehnt wurden. Ein Zusatz war nur, daß die Erlaubnis auch zu versagen sei, wenn der um sie Nachsuchende »die erforderliche Zuverlässigkeit in bezug auf den Gewerbebetrieb nicht nachzuweisen vermöge«. Den Landesbehörden wurde es überlassen, Bestimmungen über die an die Räumlichkeiten zu stellenden Anforderungen zu treffen. Die Erlaubnis sollte zurückgenommen werden können, wenn die Veranstaltung der Lichtspiele den Gesetzen und guten Sitten zuwiderliefe oder wenn sich aus Handlungen oder Unterlassungen des Gewerbetreibenden dessen Unzuverlässigkeit in bezug auf den Gewerbebetrieb ergäbe¹⁾. Die Verordnung sollte mit dem 1. September 1917 in Kraft treten, der Termin wurde dann auf den 1. November d. J. hinausgeschoben. Aber sie fand im Reichstag Widerspruch. Man war der Ansicht, daß die Vollmacht des Bundesrats, solche Bestimmungen zu treffen, zum Erlaß eines so tief eingreifenden Gesetzes doch nicht ausreiche. So wurde denn die Verordnung am 26. Oktober d. J. zurückgezogen. Einem späteren Ersuchen des Reichstags, der Reichskanzler möge den entsprechenden Entwurf wieder vorlegen, ist der Bundesrat seinerseits nicht gefolgt, da er Meinungsverschiedenheiten und Interessengegensätze befürchtete.

Die merkwürdige Tatsache, daß eine Verordnung, die einer längst bestehenden und allgemein empfundenen Gesetzesanomalie abhelfen sollte, wieder zurückgezogen werden mußte, läßt nur zwei Erklärungen zu: Entweder hatte das Kinokapital, das gewohnt ist, in solchen Fällen alle Minen springen zu lassen, Einfluß auf die Volksvertretung gewonnen, oder man konnte es nicht über sich gewinnen, dem Volke, dem man statt »panem« wenigstens »circenses« bieten wollte, diese irgendwie zu verkürzen.

Noch einmal kam während des Krieges eine Vorlage über Konzessionierung des Lichtspiels vor den Reichstag. Sie wurde am 9. März 1918 vorgelegt und an eine 21köpfige Kommission verwiesen. Aber die Hoffnungen waren vergeblich: Sie wurde im Reichstagsausschuß abgelehnt²⁾. Erst neuerdings, bei der Beratung über das Reichslichtspiel-

¹⁾ Vgl. Reichsgesetzblatt 1917, S. 681 und 745.

²⁾ Vgl. Drucksachen des Reichstags II, 1914/18, Nr. 1376, mit einer ausführlichen

gesetz, ging in der Nationalversammlung der Antrag durch, die Regierung wieder um eine Vorlage dieser Art zu bitten. So können wir denn hoffen, daß endlich einem Zustand ein Ende gemacht wird, der sachlich in keiner Weise gerechtfertigt werden kann, und der ganz wesentlich mit die Schuld daran trägt, daß das Volk in diesem Umfang vom Kino verseucht worden ist. Hoffentlich kann man jetzt wenigstens sagen: Was lange währt, wird gut.

Inzwischen ist die Kinogründerei mit Schnellbetrieb weitergegangen. Seit dem Ausbruch der Revolution hat auch in dieser Beziehung jedes Maß aufgehört. Das Kapital, das nicht weiß, wo es hinsoll, wirft sich mit Vorliebe auf diese Spekulation. Sogar frühere Offiziere bewerben sich um die Erlaubnis zur Gründung von Lichtspieltheatern oder legen wenigstens ihr Geld in dieser Industrie an. Nach dem Bedürfnis wird nicht gefragt. Denn es kommt ja erfahrungsgemäß immer nach. In Tübingen, einer Stadt von 21000 Einwohnern, ist kürzlich ein zweites Kino gegründet worden, nachdem man jahrelang mit einem auskommen war. Die Bürgerschaft war darüber sehr verwundert, da sie ein Bedürfnis nach mehr Lichtspielen nie verspürt hatte. Das alte war an Wochentagen fast niemals gefüllt, oft sogar sehr schwach besucht. Jetzt freilich gehen die Leute auch in das neue. Die Vermehrung hat eben den Besuch gesteigert. Der Reichsminister des Innern hat in der Nationalversammlung auf eine Anfrage über diese Neugründungen erwidert, dieselben wären in den meisten Städten verboten (?), das Verbot würde aber nicht immer eingehalten. Natürlich, denn die Städte haben ja ein Interesse an jedem neuen Kino, da ihnen daraus ein neuer Steuerzahler erwächst.

Diese Neugründungen sind aber für die Gemeinden, die später einmal an die Idee eines Musterkinos herantreten werden, oder die gar mit dem Plan der Kommunalisierung, d. h. des Gemeindemonopols umgehen, ein schlechtes Geschäft. Sie schaffen sich dadurch selbst eine Konkurrenz und erschweren sich eine spätere Enteignung der Lichtspieltheater. Für den Bürger aber ist die Folge, daß ihm sein Geld noch mehr aus der Tasche gezogen wird. Und was er dafür eintauscht, ist sinnliche Reizung, nervöse Erregung, Kopf- und Augenschmerzen, moralische Schädigung und soziale Verbitterung. Denn das müssen wir mit aller Entschiedenheit festhalten: Wenn auch viel Geld durch die Kinematographie unter die Leute kommt, eine eigentlich produktive Industrie ist sie nicht. Sie entzieht nur das Geld der Nahrung, Klei-

Begründung, von welcher auch der im Februar 1914 eingebrachte infolge des Kriegsausbruchs unerledigt gebliebene Entwurf eines Gesetzes zur Änderung der §§ 33a und b der Gewerbeordnung begleitet war.

dung und Wohnung. Und sie drängt wirkliche Künste zurück, die sonst das Leben des Armen verschönern könnten.

Auch aus anderen Städten hat man neuerdings von ganz überflüssigen Kinogründungen gehört. Dabei ist auch dort der Besuch keineswegs besonders lebhaft. In den Berichten der Kinokontrolleure des evangelischen Volksbundes in Württemberg kehrt sehr oft die Bemerkung wieder, daß es doch nicht recht sei, wenn während des Kohlenmangels und der Gas- und Elektrizitätsknappheit solchen Vergnügungslokalen der volle Betrieb ermöglicht werde. Belaufe sich doch ihr Besuch zu Anfang des Abends oft nur auf 8—10 Personen, die im Laufe der Vorstellung vielleicht auf 20—30 anwüchsen. Man findet es sinnlos, für das kulturwidrige Vergnügen so weniger Leute wichtigeren Interessen das Material zu entziehen. Und da kommt dann die demokratische Presse und macht zugunsten dieser überflüssigen Neugründungen die Gewerbefreiheit und das wirtschaftliche Selbstbestimmungsrecht geltend ¹⁾).

Der Erfolg des von der Regierung versprochenen Konzessionsgesetzes wird von seiner Fassung abhängen. Die Formulierungen des § 33a und der erwähnten späteren Gesetzentwürfe sind nicht präzise genug, um eine feste Handhabe zu bieten. Was heißt es, daß die Gründung versagt werden soll, wenn die Annahme gerechtfertigt ist, daß die Veranstaltungen »den guten Sitten zuwiderlaufen«? Trifft das nicht für alle Dramen sexuellen und kriminellen Inhalts zu? Wäre es da nicht viel einfacher, zu sagen: Dem um die Erlaubnis Nachsuchenden ist zu eröffnen, daß er keine unsittlichen Dramen zur Aufführung bringen darf? Was heißt es ferner, daß der Nachsuchende die »erforderliche Zuverlässigkeit« nachweisen muß? Genügt es dafür schon, daß er niemals silberne Gabeln und Löffel gestohlen hat? Oder muß er nachweisen, daß er bisher etwas mehr war als Karussellbesitzer? Was heißt es endlich: die Erlaubnis wird nicht erteilt, wenn schon eine »den Verhältnissen des Bezirks entsprechende Anzahl von Personen« sie erhalten hat? Welche Anzahl entspricht den Verhältnissen des Bezirks? Auf wieviel Einwohner ist ein Kino zu rechnen, wenn diese Voraussetzung erfüllt sein soll? Kommt ein Kino auf 10- oder 20 000 Einwohner? Ist der Charakter der Stadt, ob industriell oder landwirtschaftlich, dafür gleichgültig? Derartige Unsicherheiten könnte man noch ertragen, wenn nicht bei den Behörden die Neigung bestände, gegen das Kinokapital möglichst nachgiebig zu sein. Ich fürchte, wenn wir keine schärferen Bestimmungen be-

¹⁾ Vergleiche, was die Soziale Praxis vom 25. April 1917 gegen einen Artikel des Berliner Tageblatts sagt.

kommen, wird die maßlose Kinogründerei so weiter gehen. Neulich hörte ich aus dem Munde eines Ministerialbeamten, daß Krupp seine Fabrik in Essen, in der er keine Kanonen mehr gießen darf, auf die Fabrikation von Kinoapparaten einstellen werde. Wenn das richtig ist, können wir auf eine schöne Vermehrung der Lichtspieltheater rechnen. Es ist ein Schicksal für die kapitalistisch organisierte Wirtschaft, daß das Kapital, um nicht zurückzugehen, fortwährend arbeiten muß. Solange die Arbeit der Kultur dient, ist das ja kein Schade. Wird sie aber nur zur Förderung der Zivilisation eingesetzt oder schafft sie gar kulturwidrige Werte, so sollte der Staat, solange eine Sozialisierung nicht möglich ist, zum mindesten die planlose Vermehrung der Betriebe mit allen Mitteln zu verhindern suchen.

Ein Hauptmangel der Konzessionspflicht besteht ferner darin, daß sie in keiner Weise auf eine Hebung des ethischen und ästhetischen Niveaus einwirken kann. Verbleibt es in einer Stadt wegen Mangels des Bedürfnisses bei einem Kino, so kann dieses um so ungehinderter seinen Schund verzapfen. Erlaubt man die Gründung eines zweiten, so suchen sich beide durch sensationelle Vorführungen und schreiende Reklame gegenseitig zu überbieten. Es verhält sich ja mit dieser Industrie nicht wie mit den meisten anderen, daß durch die Konkurrenz die Güte der Ware gehoben würde. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Denn die Zugkraft ist nicht an die Güte, sondern an die Schlechtigkeit der Ware gebunden. Wo am meisten Kitsch und Unsittlichkeit geboten wird, ist der Zulauf am größten. Man kann also die Zulassung möglichst vieler Kinos jedenfalls nicht mit dem Hinweis auf den Nutzen der Konkurrenz rechtfertigen. Auch durch die Versagung der Erlaubnis wird die Qualität nicht gehoben. Höchstens wird das Quantum des gebotenen Schlechten verringert.

Es gibt nur ein einziges Argument, das zugunsten von Neugründungen geltend gemacht werden kann, nämlich daß die Kinos den Bierhäusern und Schnapsbuden Konkurrenz machen. Wer seine Abende im Kino verbringt, entgeht wenigstens während dieser Zeit dem Alkohol. Aber die Einschränkung des Alkoholgenusses wäre doch auch direkt, d. h. durch größere Strenge bei der Konzessionierung der Wirtschaften zu erreichen. Aber freilich würde darunter das Alkoholkapital leiden! Kurz, überall, wohin man greift, faßt man in das Wespennest des Kapitals und stößt auf merkantile Erwägungen. Wenn die Bierbrauereien so viele Wirtshäuser gründen und an ihre Abnehmer verpachten, daß in manchen Straßen kleiner Städte das dritte Haus ein Wirtshaus ist, so kann doch von Bedürfnis ebenfalls nicht die Rede sein. Diese Gründungen sind nur Verführungen zu gesteigertem Alkoholgenuß. Und der Staat läßt sie gewähren, weil er die Alkoholsteuer braucht. Wollte

man dazu nun noch die Kinos durch laxer Erteilung der Genehmigung vermehren, so hieße das doch wahrlich den Teufel mit Beelzebub austreiben!

2. Die Steuer.

Sie hat schon vor der Revolution in den meisten Bundesstaaten bestanden, und zwar teilweise als staatliche, teilweise als städtische Maßregel. Die letztere Form, die sich an die Vergnügungs- oder Lustbarkeitssteuer anschließt, war wohl die häufigste. Durch Gesetz war den Städten das Recht zugesprochen, Kinosteuern in bestimmter Höhe zu erheben. Die Kinovorführungen waren in dieser Beziehung gewöhnlich den Aufführungen in den Singspielhallen und anderen niederen Vergnügungsstätten gleichgestellt. In Württemberg bestand seit 1911 ein Sportelgesetz, wonach die Lichtspieltheater ebenso wie die Theater, Konzertunternehmungen, Zirkusse, Kabarets usw. 3 % von ihrer Roheinnahme an den Staat abzugeben hatten. Diese Abgabe wurde durch das neue Sportelgesetz vom 28. Juni 1919 speziell für die Kinos auf nicht weniger als 30 % erhöht¹⁾.

Um einen Anhalt über den Ertrag der Steuer zu geben, die in Württemberg erhoben wird, teile ich mit, daß die 14 Lichtspielhäuser Groß-Stuttgarts monatlich 86 850 Mark Lustbarkeitssteuer bezahlen²⁾. Der Staat nimmt also jährlich von ihnen 1 042 200 Mark ein, gewiß eine sehr beträchtliche Summe, die manche Duldung gegen das Gewerbe erklärt. Nebenbei gesagt kann man daraus die jährliche Bruttoeinnahme jedes dieser 14 Kinos im Durchschnitt auf jährlich rund 250 000 Mark berechnen. Die Nettoeinnahme wird danach immerhin noch eine reichliche sein, obwohl Steuern und Betriebskosten sehr hohe sind. Es wird sich wohl hier wie überall so verhalten, daß die besten und besuchtesten Kinos sehr gute Geschäfte machen, während die kleinen leidlich auskommen oder knapp ihr Leben fristen.

In der Begründung des Gesetzes war ungeschickterweise gesagt, daß die hohe Kinosteuer zur Deckung des Abmangels beim Landestheater, der sich damals auf über eine Million belief³⁾, benutzt werden solle. Das wurde natürlich von den Kinobesitzern weidlich ausgenutzt. Dem armen Manne verteuere man sein Vergnügen, damit der Reiche das Theater um so billiger besuchen könne! Außerdem sei es ungerecht, das Kino so hoch zu besteuern, dagegen dem Tingeltangel und den Zirkussen nur den zehnten Teil des Satzes aufzuerlegen, ganz

¹⁾ Vgl. Regierungsblatt für 1919, S. 129.

²⁾ Nach einer Statistik, die der Verein der Kinematographenbesitzer Württembergs jüngst dem Arbeitsministerium in einer Eingabe wegen Kohlen- und Stromablieferung vorgelegt hat. Siehe Schwäb. Tagwacht vom 14. Nov. 1919.

³⁾ Jetzt sind es 3 Millionen! Vgl. Schwäb. Merkur vom 15. Juni 1920.

abgesehen von Theatern und Konzerten, die auch nicht mit mehr als 3 % der Roheinnahmen besteuert würden. Der Einwand des Ministers des Innern, daß Theater und Konzerte die hohen Steuern von 30 % nicht tragen könnten, paßt jedenfalls nicht auf die Vaudevilles, Spezialitätentheater usw. Es liegt in der Tat kein Grund vor, diese dem Kino gegenüber zu bevorzugen. Die vereinigten Kinematographenbesitzer Württembergs haben deshalb auch, als die Erhöhung der Steuer in Sicht war, lebhaft gegen sie protestiert, sie als »Erdrosselungssteuer«, das Gesetz als »Ausnahmegesetz« gebrandmarkt, auf die Erhöhung der Eintrittspreise hingewiesen, die die Folge davon sein werde, und besonders mit der Entlassung zahlreicher Angestellter gedroht, die bei ihrer Einführung erfolgen müßte. Auch diese und die Kinobesucher, die in einem solchen Falle immer mobil gemacht werden, haben protestiert. Ich bin seitdem in Stuttgart gewesen und habe nicht den Eindruck gewonnen, als ob das Kinogewerbe durch die neue Sportel »erdrosselt« worden wäre. Die Arbeiter müssen freilich seitdem höhere Eintrittspreise bezahlen. Aber sie haben es ja. Übrigens ist es ein interessanter Beweis für die Zunahme des Kinobesuchs während des Krieges, daß bei dem dreiprozentigen Sportelsatz die Staatseinnahmen aus dem Kino sich für das Rechnungsjahr 1916 auf 22 225, für 1917 auf 39 684, für 1918 sogar auf 73 574 Mark beliefen. Mit jedem Kriegsjahr, d. h. je mehr wir dem Untergang entgegengingen, umso mehr hat sich das deutsche Volk amüsiert. Auch ein Beitrag zu der Frage, warum wir den Krieg verloren haben!

Bei den städtischen Vergnügungssteuern haben ebenfalls in der letzten Zeit wohl überall Erhöhungen stattgefunden. So ist z. B. im Januar 1920 die Kinosteuer in Berlin durch Beschluß der Stadtverordnetenversammlung verdoppelt worden. Am 24. November 1919 brach in München ein Kinostreik aus, weil ein einstimmiger Beschluß des Stadtrats die Lustbarkeitssteuer, auch die auf die Kinos, um 40 % erhöht hatte.

Wo die Kinosteuer den Stadtgemeinden überlassen ist, hat sie entweder die Form der Billettsteuer (auch »Platzsteuer« genannt) oder die der Pauschalsteuer. Die erstere besteht darin, daß von jeder verkauften Eintrittskarte eine prozentuale Abgabe an den Staat oder die Gemeinde fällt, während bei der letzteren eine Pauschalsumme bezahlt wird, die sich nach der Größe des Theaters richtet. Es scheint, daß die erstere Form steuertechnisch die bequemere ist. Die Erfahrung hat gelehrt, daß eine Abgabe von 20—30 % vom Billettpreis den Kinobesitzer nicht zu hoch belastet. Dabei sind die Einnahmen für die Städte immerhin ganz beträchtlich. In Wiesbaden z. B. beliefen sie sich im Jahre 1912 auf etwa 35 000 Mark. Die ungeheure Vergnü-

gungssucht des deutschen Volkes, selbst in der Zeit seiner tiefsten Erniedrigung, und die hoffentlich einmal wieder aufwärts gehende wirtschaftliche Entwicklung erwecken in bezug auf die spätere Zunahme der Steuerbeträge freundliche Perspektiven.

Wiederum müssen wir uns klar machen, wie diese Maßregel auf den Betrieb des Kinos wirkt. Dabei ist zunächst von der merkwürdigen Tatsache auszugehen, daß durch sie sein Besuch nicht vermindert worden ist. Er hat sich im Gegenteil immer noch vermehrt. Die Steuern sind natürlich von den Kinobesitzern auf die Besucher abgewälzt worden. Da sie zum größten Teil aus Arbeitern bestehen, war das nicht schwer. Denn diese sind ja nach ihren Einnahmen gegenwärtig von allen Teilen der Bevölkerung verhältnismäßig am besten gestellt. Sie können eine Steigerung der Luxus- und Vergnügungspreise wohl vertragen. Schlimmstenfalls werden die Löhne entsprechend hinaufgetrieben. Daß wir mit dieser »Schraube ohne Ende« dem sicheren Untergang entgegengehen, vergißt man dabei freilich.

Dazu kommt ein weiteres. Um einer Abnahme des Besuches vorzubeugen, steigerten die Filmfabrikanten die Zugkraft ihrer Filme. Das konnten sie nur, indem sie das Unanständige noch unanständiger machten, als es schon war. Die schlimmste moralische Verwilderung der Industrie ist allerdings nicht durch die Erhöhung der Steuern veranlaßt worden. Aber ganz ohne Verbindung miteinander dürften die beiden Vorgänge doch nicht stehen. Die höhere Besteuerung hatte zum Teil schon vor dem Kriege eingesetzt. Die Eintrittspreise waren demgemäß in die Höhe gegangen und es mußten besondere Reize in Anwendung gebracht werden, damit die Besuchsziffern nicht zurückgingen. Die Erhöhung der Steuer ist also nicht nur deshalb tadelnswert, weil sie dem Armen sein Vergnügen verteuert hat, sondern auch deshalb, weil sie um des pekuniären Erfolges willen die Qualität der Filme herabgesetzt, ihre Unanständigkeit und ihre sensationelle Aufmachung gesteigert hat.

Vor allen Dingen aber liegt das Unmoralische bei ihr darin, daß die Behörde so ein Interesse daran hat, die Zugkraft der Kinos zu vermehren. Und je mehr das Lichtspiel gedeiht, um so mehr Steuern können sie bezahlen. Vergnügungen, von denen die Behörde eine Steuer erhebt, müssen von ihr natürlich gefördert werden. Das heißt der Staat bzw. die Kommunen müssen alles tun, um nicht nur die Zahl der Kinos so groß wie möglich zu machen, sondern auch ihnen denjenigen Betrieb zu gestatten, durch den ihr Besuch möglichst gesteigert wird. Das heißt mit anderen Worten: Das Interesse der Behörde ist mit dem des Kinobesitzers und des Filmfabrikanten identisch, sie geht in geschäftlicher Hinsicht mit der Kinoindustrie Hand in Hand. Der Staat nimmt an der Vermehrung des Kinokapitals teil, er wird gewisser-

maßen selbst zum Kinointeressenten. Daher die Milde gegen den Geschäftsbetrieb, der so viele Menschen ins Kino lockt, daher die Duldung gegenüber allem Zweifelhafte in den Theatern und die Abneigung gegen eine strenge Durchführung der Reform. Alles das ist eine Folge unseres ganzen kapitalistischen Wirtschaftssystems, in das außer den Geschäftsleuten und Kapitalisten auch der Staat und die Stadtverwaltungen rettungslos verwickelt sind.

Wer Paradoxe liebt, könnte sagen: die Kinosteuer ist eine Abgabe, mit der der Kinobesitzer den Staat und die Stadtbehörden besticht, um sie nachsichtig gegen seine ethischen Ausschreitungen und Sensationen zu machen. Ein Sozialdemokrat würde vielleicht von »kapitalistischer Korruption« reden. Ich begnüge mich, zu sagen: Diese Verhältnisse sind die natürliche Folge eines Wirtschaftssystems, das wir zwar gerne durch ein anderes ersetzen würden, das wir aber nicht aufgeben können, solange nicht auch die anderen Völker darauf verzichten. Wenn man sieht, wie die Verhältnisse hier miteinander verfilzt und verflochten sind, dann begreift man, daß alle Maßregeln der Kinoreform so lange Zeit zur Verwirklichung brauchen, daß vieles von dem, was uns außerordentlich dringend und selbstverständlich erscheint, noch immer nicht durchgeführt ist.

Die Erhöhung der Eintrittspreise ist allerdings nicht nur die Folge der Steuer. Ebenso sehr hat dabei die Verteuerung der Rohstoffe und der Arbeitslöhne mitgewirkt, durch die der Betrieb stark belastet worden ist. In den Anfängen des Kinos vor 15 Jahren kostete der letzte Platz 10—30 Pfennig, der erste 1 Mark bis 1,50 Mark. Jetzt kostet z. B. in Köln, wie wir gesehen haben, der billigste Platz im kleinsten Kino 60 Pfennig, der teuerste Platz im größten 8 Mark. Und zwar gehen die Arbeiter wie gesagt durchaus nicht auf die billigsten Plätze, die ich z. B. meiner Kurzsichtigkeit wegen und aus Sparsamkeitsgründen vorziehe, sondern bezahlen gewöhnlich nicht unter 2—4 Mark. Die Kinosteuer ist also jedenfalls keine sozialistische, sondern eine kapitalistische Maßregel. Sie verteuert das Vergnügen des kleinen Mannes.

Da nun die meisten Menschen das Kino der Dramen wegen besuchen, kann man sagen, daß die Kinosteuer vorwiegend von den dramatischen Filmen erhoben wird. Man hat früher einmal ausgerechnet, daß, wenn die Zahl der Filme zugrunde gelegt wird, von 100 Filmen, die gegenwärtig in unseren Lichtspieltheatern vorgeführt werden, 62 Dramen, 22 Humoresken und 16 Naturfilme und belehrende Filme sind. Legt man anstatt der Zahl die Spieldauer, d. h. die Länge der Filme zugrunde, so stellt sich das Verhältnis sogar noch günstiger für das Drama, nämlich 81:14 $\frac{1}{2}$:4 $\frac{1}{2}$ $\frac{0}{10}$. Daraus ergibt sich, daß die Dramen mehr als viermal so viel Zeit in Anspruch nehmen

als die übrigen Filme zusammengenommen. Das heißt es werden vier Fünftel der gesamten Steuern von den Dramen erhoben. Die Behörden haben also das größte Interesse am Spielen der Dramen, weil sie annehmen müssen, daß nur sie das Publikum in die Theater locken. Sie haben nicht nur ein Interesse an der Zugkraft des Kinos überhaupt, sondern speziell an der des Kinodramas, d. h. der schlechten und kulturwidrigen Filme. Ihr Interesse geht auch hier mit dem der Kinointeressierten zusammen. Deshalb kann man geradezu sagen, daß die Steuer reformfeindlich, d. h. kulturwidrig wirkt.

Diese Kulturwidrigkeit wird noch dadurch besonders ins Licht gesetzt, daß von der Steuer alle Filme prozentual gleichmäßig erfaßt werden. Hätte der Staat ein Interesse an der Hebung des Niveaus, so läge es doch für ihn sehr nahe, die schlechten Filme höher zu besteuern als die guten. Er könnte die Steuer zu einer progressiven machen, bei der die Höhe der Belastung im selben Verhältnis zunähme, in dem ihre Kulturwidrigkeit sich steigert. Das heißt die Dramen, die fast immer schlecht sind, könnten am höchsten besteuert werden, die Lustspiele, die unter Umständen gut sein können, etwas weniger, und die Naturfilme, Lehrfilme, Tänze, Märchen, Pantomimen usw. gar nicht. Damit wäre allerdings der Übelstand nicht beseitigt, daß der Staat oder die Städte überhaupt ein Interesse am Spielen der schlechten Filme haben — im Gegenteil, derselbe wäre sogar noch etwas vergrößert —, aber die Wirkung der Maßregel wäre doch wenigstens die, daß die Dramen gegenüber den künstlerischen Filmen ganz von selbst etwas zurückgehen würden. Die Kinobesitzer müßten den Wunsch haben, weniger dramatische als andere Filme zu spielen, weil sie sich dadurch die Steuer verringern könnten, und das Publikum würde mehr gute Filme zu sehen bekommen. Ich weiß nicht, ob dieser naheliegende Gedanke schon irgendwo durchgeführt worden ist. Vorgeschlagen ist er so viel ich weiß nur einmal, nämlich von der Wiesbadener Vereinigung zur Bekämpfung von Schund und Schmutz in Wort und Bild ¹⁾. Jedenfalls könnte nur dadurch die Kulturwidrigkeit, die in der Kinosteuer liegt, wenigstens einigermaßen wieder gutgemacht werden. Den Kinobesitzern wäre eine Möglichkeit gegeben, durch ihr Programm, d. h. durch die Bevorzugung der weniger hoch be-

¹⁾ Vgl. die Broschüre: Die Besteuerung des Kinos, Wiesbaden 1913. Im Ausschuß der Nationalversammlung zur Beratung des Reichslichtspielgesetzes wurde der Antrag gestellt: »Die Gemeinden sind verpflichtet, von den Lichtspielunternehmungen eine besondere Steuer von mindestens fünf vom Hundert zu erheben, deren Ertrag im Dienste der Volksbildung und der Jugendpflege, und zwar in erster Linie durch Förderung des Lichtspielwesens zu verwenden ist.« Dieser Antrag wurde abgelehnt, wahrscheinlich weil er hinter den schon bestehenden Abgaben zurückblieb.

steuerten Filme ihre Steuerlast nach Bedürfnis zu verringern. Wenn sie sich dann davon überzeugten, daß das Publikum auch die guten Filme sehen will und sich durch ihr Überwiegen nicht vom Besuch des Kinos abhalten läßt, dann würde das ganz von selbst zu einer Zurückdrängung der Dramen und zu einer Bevorzugung der guten Filme führen. Es käme einmal auf einen Versuch an. Ich glaube, bei der Popularität, die die Reform allmählich gewonnen hat, würde schon der Name »Reformkino« ziehen, jedenfalls das gebildete Publikum in die Lichtspielhäuser locken. Man sagt zwar: dieses wird nie die Masse bilden. Weite Volkskreise werden eben doch immer den Schund und die Sensation vorziehen und deshalb in diese Kinos nicht hineingehen. Deshalb wäre ein gesetzliches Verbot des Kinodramas immer noch besser. Ich gebe das zu. Da wir aber ein solches bisher noch nicht hatten und da auch das Reichslichtspielgesetz es uns nicht gebracht hat, glaube ich, daß die progressive Kinosteuer vorläufig noch — abgesehen von der Vereinstätigkeit, von der später die Rede sein wird — das einzige Mittel ist, das uns zur Zurückdrängung der Dramen zu Gebote steht. Würde die Zensur in Zukunft streng gehandhabt, d. h. würden die eigentlichen Schweinereien aus den dramatischen Filmen ausgemerzt und würde das so verstümmelte und saftlos gewordene Kinodrama außerdem noch hoch besteuert, so müßte es doch mit merkwürdigen Dingen zugehen, wenn es nicht allmählich seine beherrschende Stellung innerhalb der Programme verlöre. Man müßte diese progressive Kinosteuer zusammen mit der Zensur so lange beibehalten, bis es möglich wäre, das Kino durch Kommunalisierung und Verstaatlichung auf einen ganz neuen Boden zu stellen.

Dabei könnte noch zweifelhaft sein, ob die Abstufung der Steuer lediglich nach dem Inhalt oder auch nach der künstlerischen Form vorzunehmen wäre. In dieser Beziehung ist zu bedenken, daß der Inhalt allein nicht immer ausschlaggebend für die Güte eines Filmes ist. Will man z. B. — aus taktischen Gründen — auch für die Pantomimen den Namen »Dramen« beibehalten, so müßte doch im einzelnen Fall festgestellt werden, ob der Film auch wirklich eine Kinopantomime in dem oben S. 113 f. erörterten Sinne ist. Ebenso wird es bei den Lustspielen — falls man diesen Namen beibehalten will — nicht gleichgültig sein, ob es sich um die Liebesabenteuer des zehnjährigen Bubi oder um eine stilvolle Burleske von der Art der Austernprinzessin handelt. Zweifelhaft kann allerdings sein, ob man einem niederen Polizei- oder Steuerbeamten ein Urteil über diese feineren Unterschiede zutrauen darf.

Mit Recht hat die Wiesbadener Vereinigung vorgeschlagen, die Steuerhöhe nicht nach der Zahl, sondern nach der Länge der Filme,

d. h. nach der Spieldauer zu bemessen. Auch der Kaufwert und die Leihgebühr werden ja danach bestimmt. Nur so werden auch die Kinodramen voll erfaßt.

Bisher ist nur von der Besteuerung der Kinotheater die Rede gewesen. Ob auch die Filmfabrikation, abgesehen von der gewöhnlichen Gewerbe- und Einkommensteuer, noch mit einer besonderen Steuer belegt werden soll, ist eine Frage, welche die Steuertechniker entscheiden mögen. Nach der Höhe ihrer Gewinne wäre sie wohl imstande, eine solche zu ertragen. Aber freilich, solange der Staat Aktionär großer Filmgesellschaften ist, z. B. das Reich 8 Millionen in Anteilscheinen der Ufa angelegt hat, ist daran wohl nicht zu denken. Für ihn ist es ja schließlich auch einerlei, ob er das Geld auf dem einen oder dem anderen Wege einnimmt. Mißlich ist nur, daß dabei auch das Privatkapital steuerfrei bleibt. Es ist gewiß unlogisch, die Kinobesitzer, die zum Teil — wenigstens die kleineren — schwer zu kämpfen haben, zu besteuern, die Filmfabrikanten und Verleiher dagegen, die doch viel kapitalkräftiger sind, steuerfrei zu lassen. Wir haben in der jetzigen Finanzkalamität alle Veranlassung, steuerlich zu erfassen, was sich immer darbietet.

3. Die Zensur.

Sie ist gegenwärtig, solange die Kommunalisierung und die Sozialisierung noch nicht durchgeführt sind, und solange die progressive Steuer noch nicht besteht, das einzige Mittel, einen Einfluß auf die Qualität der Filme auszuüben. Auch das neue Reichslichtspielgesetz beruht auf ihr. Eine Zensur kann durch vier verschiedene Stellen ausgeübt werden, durch den Staat, durch die Gemeinden, durch Vereine und durch die Industrie selbst. Die Vereinszensur und die Selbstzensur der Branche beruhen auf freiem Übereinkommen, während die Zensur des Staates und der Gemeinden entweder gesetzlich oder auf dem Verwaltungswege geregelt werden muß.

Der Verwaltungsweg besteht gewöhnlich darin, daß die Ministerien des Innern und des Unterrichts Bestimmungen erlassen, wonach die Ortsbehörden den Betrieb der Kinos zu beaufsichtigen und dabei gewisse Vorschriften in bezug auf die Beschaffenheit der Lokale und den Besuch der Jugendlichen durchzuführen haben. Solche Erlasse sind schon vor der ersten gesetzlichen Regelung der Zensur durch das württembergische Lichtspielgesetz vom Jahre 1914 in fast allen Bundesstaaten erfolgt, besonders seit 1908, als das Anwachsen der Zahl der Kinos und die zunehmende Unsittlichkeit der Filme einen Schutz insbesondere der Jugend notwendig machten. Sie konnten damals als Ersatz für die fehlende Konzessionspflicht gelten. Hätte man

diese von Anfang an gehabt, wären sie zum Teil nicht nötig gewesen. Nur die Einschränkung des Besuchs der Jugendlichen, z. B. die Bestimmung, daß Kinder unter 6 Jahren das Kino nicht besuchen, oder daß Jugendliche unter 16 Jahren abends nach 8 Uhr nicht mehr im Lichtspieltheater sitzen dürfen, kam neu hinzu. Natürlich hatte alles das keinen Erfolg, da es die Frage nicht an der Wurzel packte, d. h. nicht von der Unsittlichkeit des Kinodramas ausging. Allgemeine Redewendungen konnten in dieser Beziehung natürlich nicht genügen.

Ein Fortschritt war es, als sich gewisse Vereine wie der Dürerbund, die Lehrervereine, Sittlichkeitsvereine, Volksbildungsvereine usw. des Kinos annahmen, ein Vorgang, der dann die Kinoindustriellen dazu führte, selbst Zensoren aus ihrer Mitte aufzustellen, also eine freiwillige Zensur, eine Selbstzensur der Branche zu schaffen.

Was nun die Formen der Zensur betrifft, so unterscheidet man zwei Arten, erstens die Vorzensur oder »Präventivzensur« und zweitens die Nachzensur oder »Regressivzensur«. Die erstere besteht darin, daß die Filme gleich nach ihrer Herstellung, jedenfalls vor ihrer leihweisen Überlassung an die Kinotheater geprüft und je nachdem entweder zugelassen oder verboten werden. Die letztere besteht darin, daß die Kontrolle bei der Vorführung im Kino selbst stattfindet. Die Vorzensur kann natürlich nur am Fabrikationsort oder irgend einer anderen zentralen Filmprüfungsstelle vorgenommen werden. Die Nachzensur bleibt dagegen den Ortsbehörden überlassen. Die Prüfung bezieht sich in beiden Fällen auf die gespielten Filme. Weder die bloße Betrachtung des Filmbandes oder der Filmrolle mit ihren zahllosen Einzelaufnahmen, noch auch die Prüfung des Manuskripts oder einer schriftlichen Beschreibung genügt dazu. Denn die Wirkung kann nur beim Vorspielen beurteilt werden.

Die Nachzensur, um mit dieser zu beginnen, besteht darin, daß die Ortspolizeibehörden entweder von sich aus oder angeregt durch die Geistlichkeit der Stadt, die Schulrektorate, Vereine oder einzelne interessierte Persönlichkeiten oder aber laut gesetzlicher Vorschrift die dem Kinobesitzer übersandten und zur Vorführung bestimmten Filme am Tage der Übersendung auf ihren sittlichen Gehalt oder die Art ihrer Vorführung prüfen lassen. Die Prüfung kann entweder durch die niederen Polizeiorgane selbst, etwa in regelmäßigem Turnus, vielleicht auch nur in der Form von Stichproben vorgenommen werden, oder der Polizeiamtmannt übernimmt die Prüfung selbst, oder er zieht dabei Personen aus der Stadt, meistens Mitglieder eines der genannten Vereine, die von diesem präsentiert werden, als Sachverständige zu. Die Prüfung kann sich sowohl auf die Filme als auch auf die am Schauladen des Lichtspieltheaters ausgestellten Plakate, Photographien

usw. beziehen. Die Filme müssen der Polizeibehörde vor dem Spielen vorgelegt werden, die Plakate werden erst wenn sie angebracht sind, von dieser kontrolliert. Sie hat dabei festzustellen, ob beide nicht entweder dem bestehenden Lichtspielgesetz oder einem der Paragraphen des Reichsstrafgesetzbuches über Schmutz in Wort und Bild oder groben Unfug widersprechen (siehe weiter unten); ferner ob die Art ihrer Vorführung nicht die Gesundheit, etwa die Augen der Zuschauer schädigt; endlich ob der Besuch durch Jugendliche nicht den von der Regierung oder der Polizei erlassenen Verordnungen widerspricht. Ist dies der Fall, so verbietet die Polizei die Vorführung.

Diese Nachzensur besteht in allen deutschen Städten und hat überall da, wo es bisher nicht (wie in Württemberg) zum Erlaß eines Lichtspielgesetzes gekommen ist, immerhin schon eine ganz gute Wirkung gehabt. Doch ist diese bei der eigentümlichen Form des Kinobetriebs an ziemlich enge Grenzen gebunden. Entscheidend ist in dieser Beziehung, daß die Programme meistens gar nicht vom Kinobesitzer, sondern vom Filmverleiher zusammengestellt werden. Der letztere schickt dem ersteren, der abonniert ist, die fertigen Programme — so und soviel Meter Drama, so und soviel Lustspiel, so und soviel Naturfilm — zu, genau so viel, wie für eine Vorführung, also für 1 bis $1\frac{1}{2}$ Stunden gebraucht wird. Diese Zusendung geschieht entweder ein- oder zweimal in der Woche. Und zwar richtet sich das nach der Größe der Stadt. In größeren Städten wechseln, da sich das Publikum hier nicht so rasch erschöpft, die Programme einmal wöchentlich, in kleineren zweimal. Im letzteren Falle wird also jeder Film nur 3—4 Tage gespielt und verschwindet dann dauernd von der Bildfläche. Er trifft gewöhnlich erst am Vormittag des ersten Vorführungstages ein, zusammen mit den dazu gehörigen Reklamephotographien, so daß nur wenige Stunden zur Verfügung stehen, um ihn der Polizei vorzulegen, die Plakate am Schauladen zu befestigen und die Musikstücke zur Begleitung auszuwählen. Soll die Nachzensur überhaupt einen Sinn haben, so muß sie noch am selben Tage erfolgen. Das heißt ein Polizeibeamter oder ein freiwilliger Sachverständiger muß die Plakate unmittelbar nach ihrer Anbringung mustern und gleich bei Eröffnung des Kinos, z. B. um vier Uhr nachmittags gegenwärtig sein, damit im Falle irgend eines Anstandes sofort Remedur erfolgen kann. Das ist nun schon rein technisch nicht immer möglich. Die Polizei hat auch manches andere zu tun, und die Sachverständigen stehen, wenn überhaupt, so meistens erst am Abend zur Verfügung. Ein Verbot könnte dann frühestens am zweiten Tage erfolgen, und dann lohnt es sich bei der Schnelligkeit, mit der das Geschäft sich abwickelt, eigentlich nicht mehr.

Außerdem wäre ein Verbot mit den größten Unannehmlichkeiten für den Kinobesitzer verbunden. Umtauschen kann er den Film bei der Kürze der Zeit nicht mehr. Er müßte also die oft sehr hohe Leihgebühr bezahlen, ohne einen Vorteil davon zu haben. Auch hat er wohl nicht immer einen anderen Film auf Lager, der den Ausfall ersetzen kann. Es ist klar, daß die Polizeibehörde sich in der Regel nur ungern entschließen wird, ihm durch ein unerwartetes Verbot einen starken Vermögensverlust zuzufügen. Sie wird also in den meisten Fällen seinen Klagen nachgeben und ungerade gerade sein lassen.

Demnach ist es also falsch, die Schuld an den schlechten Programmen beim Kinobesitzer zu suchen, wie es meistens geschieht. Die Verantwortung tragen vielmehr die Filmverleiher, die die Programme zusammenstellen. Zwar kann der Kinobesitzer Wünsche in bezug auf die Art der Filme aussprechen. Aber bei dem gespannten Verhältnis, in dem er meistens zum Filmverleiher steht, hat das nicht immer Erfolg. Manchmal befeißigen sich die Filmverleiher dabei sogar einer bemerkenswerten Brutalität. So hörte ich neulich von einem Kinobesitzer, der merkwürdigerweise aus akademischen Kreisen stammte und demgemäß den guten Willen hatte, nur einwandfreie Filme vorzuführen, daß ihm dies durch den Filmverleiher geradezu unmöglich gemacht worden sei. Er hatte ihn um einen als gut bekannten historischen Film gebeten, erhielt diesen aber nur unter der Bedingung, daß er gleichzeitig zwei Schundfilme der gemeinsten Sorte mit entlieh und vorführte, was er auch — mit blutendem Herzen — tat. Vielleicht liegt aber die Schuld auch nicht immer am Filmverleiher, da dieser vom Filmfabrikanten abhängig ist und wahrscheinlich auch zuweilen nicht das haben kann, was er will. Bei der Filmindustrie hängen eben die einzelnen Seiten des Geschäfts aufs engste miteinander zusammen. Die Organisation ist alles andere eher als »anarchisch«, wie man wohl gesagt hat. Im Gegenteil, das Geschäft entwickelt sich sogar sehr streng, gewissermaßen zwangsläufig, so daß die Schuld meistens nicht dem Einzelnen, sondern der ganzen Organisation, dem ganzen raffiniert ausgedachten kapitalistischen Geschäftsbetrieb zur Last gelegt werden muß.

Auch diese Verhältnisse haben wesentlich mit zur Milde der Behörden gegen die Kinobesitzer beigetragen. Man muß sie kennen, um die Zensurfrage überhaupt richtig zu beurteilen. Aus diesen Umständen erklärt sich auch, daß die Filmindustrie in allen Fällen gesetzlicher Regelung gehört zu werden verlangt, da nur sie die großen Schwierigkeiten beurteilen könne, die sich dem Geschäft in den Weg stellen. Auch wird man jetzt verstehen, daß selbst in Ländern, wo

ein Filmgesetz besteht, die Behörden zur Milde geneigt sind, weil sie es für unrecht halten, den einzelnen Industriellen entgelten zu lassen, was in Wirklichkeit die Schuld der ganzen Organisation ist. Von diesem Standpunkt aus gewinnen auch die Fragen der Kommunalisierung und der Sozialisierung ein neues Gesicht. Denn alles das kann wesentlich auch zu ihren Gunsten geltend gemacht werden. Es ist eben außerordentlich schwer, die Industrie an einem bestimmten Punkt des Geschäftsbetriebs zu fassen, da eigentlich keine Handlung isoliert betrachtet und für sich allein ethisch gewertet werden kann. Nur eine organisatorische Reform von Grund aus könnte da Besserung schaffen.

Zunächst ergibt sich aus den geschilderten Verhältnissen, daß die Nachzensur sich eigentlich vernünftigerweise nur auf die Kontrolle des Lokals und der äußeren Form des Spiels beziehen kann. Ob nicht das Lokal ungenügend, ob nicht der Film abgespielt, das Tempo nicht zu rasch ist, ob die Bilder nicht durch Wackeln, Flimmern usw. die Augen der Zuschauer zu sehr anstrengen, das sind Dinge, die nur die lokale Zensur beurteilen kann, und für die sie kompetent ist. Alles andere aber, vor allem die ethische und künstlerische Beurteilung der Filme und Filmreklamen sollte der Vorzensur überlassen bleiben. Die Nachzensur kann darauf nur insofern indirekt einwirken, als der Filmverleiher, der eine strenge Nachzensur zu befürchten hat, natürlich alles daran setzen wird, nur solche Filme zu verkaufen, die nicht Gefahr laufen, von den Lokalbehörden verboten zu werden.

Hierfür ist nun die Vereinstätigkeit von ausschlaggebender Bedeutung. Es handelt sich um die Gründung eines Lichtspielrates oder eines Kinoausschusses, auch wohl um die Tätigkeit eines schon bestehenden Vereins zur Unterstützung der Polizei bei der Kontrolle. Eine solche kann natürlich leicht einen gewissen Einfluß auf den Betrieb der Kinos gewinnen. Kluge Kinobesitzer werden sich mit diesen Vereinen ins Benehmen setzen, da sie sonst riskieren, von den Gebildeten der Stadt, zum mindesten von der Schuljugend und den Lehrern boykottiert zu werden. Es mag sein, daß hier durch gegenseitiges Einvernehmen manches Gute gestiftet worden ist. Man wird das dann in den meisten Fällen wohl auf die Energie bestimmter Persönlichkeiten und den nachgiebigen Charakter der Kinobesitzer zurückzuführen haben. Merkwürdig ist nur, daß solche Organisationen in vielen Städten noch immer nicht bestehen. Es fehlt diesen wahrscheinlich an den Persönlichkeiten, die sich für Kinofragen interessieren und dieser Aufgabe ihre Kräfte freiwillig widmen wollen. Auch mag die Eifersucht der Polizeidirektoren zuweilen die Zulassung und Einberufung von Sachverständigenkommissionen, die ja dem freien Willen der Behörde überlassen ist, verhindern oder erschweren. Die Presse steht zur Beför-

derung dieser Bestrebungen nicht immer zur Verfügung, da sie durch die großen Inserate am Gedeihen des Kinos pekuniär interessiert ist.

Wenn die Nachzensur, wie wir gesehen haben, an gewisse Beschränkungen gebunden ist, so folgt daraus, daß die Hauptaufgabe der Vorzensur zufällt. Das heißt die Zensur darf nicht bei den Kinetheatern stehen bleiben, sondern sie muß die Industrie an ihrer Quelle, d. h. bei der Filmherstellung zu erfassen suchen. Soll sie aber einigermaßen gleichmäßig sein und einen annähernd obligatorischen Charakter haben, so setzt das eine gewisse Zentralisierung voraus. Und zwar muß sie an der Stelle oder an den Stellen zentralisiert werden, wo die Filmfabrikation ihren Sitz hat, und sie muß Gültigkeit im ganzen Lande, eventuell im ganzen Reiche haben. Es wäre in der Tat eine große Verschwendung von Zeit und Menschenkräften, wenn jede Polizeibehörde oder jeder Verein eine besondere Zensur ausüben wollte. In Deutschland konzentriert sich fast die ganze Filmfabrikation in Berlin, wo es gegenwärtig über 140 Filmfabriken gibt. Daneben kommt lediglich noch München in Betracht, wenn auch nur mit wenigen Fabriken. Das hat dazu geführt, daß die dortigen Polizeistellen früher in ganz Deutschland, vor dem Erlaß unseres Lichtspielgesetzes auch in Württemberg, für die Zensur eine besondere Wichtigkeit gewonnen hatten. Schon längere Zeit vor dem Kriege hatte sich die Gewohnheit ausgebildet, die Berliner und Münchener Zensur auch im übrigen Reich als maßgebend anzuerkennen. Die Filme, die von den Filmprüfungsstellen der Berliner und der Münchener Behörden vorzensiert waren, wurden auch von den Polizeidirektionen der übrigen Städte ohne weiteres zugelassen. Man hätte natürlich das Recht der Nachprüfung gehabt. Aber man verzichtete gewöhnlich darauf, um sich die Mühe zu sparen. Die Filmfabrikanten schickten ihre neuen Bildstreifen, ehe sie sie in den Handel brachten, an eine der beiden Polizeidirektionen, um sicher zu sein, daß sie später keine Unannehmlichkeiten mit ihnen haben würden. Diese Zensur war also rein fakultativ. Kein Filmfabrikant war verpflichtet, sich ihr zu unterwerfen. Die meisten taten es aber freiwillig, weil die übrigen Polizeiamter des Reichs das Zutrauen zu den Berliner und Münchener Prüfungsstellen hatten, sie würden streng und gerecht urteilen. Jede dieser Prüfungsstellen bestand aus einem besonderen Vorführungssaale, in dem ein eigens dazu angestellter Zensor sich die zur Prüfung eingesandten Filme vorspielen ließ. Erwies sich bei dieser Prüfung ein Film als anstößig, so wurde er kassiert und auf dem Polizeiamt deponiert. Beanstandete der Zensor nur einen Teil desselben, so wurde dieser herausgeschnitten und die Enden wieder zusammengeklebt, das herausgeschnittene Stück aber bei der Prüfungsstelle aufbewahrt. Erklärte

er einen Film für einwandfrei, so wurde er abgestempelt und dem Fabrikanten wieder zurückgegeben. Dabei wurde diesem eine Erlaubniskarte ausgestellt, die den Titel, die Länge und die Beschreibung des Films unter Angabe der etwa herausgeschnittenen Teile enthielt. Da die Filme immer in mehreren, oft in ziemlich vielen Exemplaren in den Handel kamen, mußte natürlich jede Kopie abgestempelt und mit einer besonderen Erlaubniskarte versehen werden. Dabei war vorausgesetzt, daß das Polizeiamt der Stadt, in der der Film zur Vorführung kommen sollte, eine Vergleichung desselben mit der Karte vornähme, um festzustellen, ob der eingesandte Film auch wirklich der in Berlin oder München zensierte und freigegebene Bildstreifen sei, ob z. B. nicht die in der einen Kopie ausgeschnittenen Teile in der anderen stehen geblieben seien. Wollten sie außerdem noch eine örtliche Zensur mit Beziehung auf die besonderen lokalen Verhältnisse vornehmen, so stand ihnen das natürlich frei. Es war ja denkbar, daß einzelne Teile des Films bei bestimmten Teilen der Bevölkerung, sei es aus politischen, sei es aus konfessionellen Gründen, Anstoß erregen würden. In diesem Falle hätte trotz der in Berlin und München erfolgten Zulassung ein Verbot erfolgen müssen oder können. Das wäre z. B. zutreffend, wenn die Einwohnerschaft zum großen Teil katholisch gewesen wäre und der Film eine Verspottung katholischer Einrichtungen enthalten hätte, oder wenn es sich um eine unruhige Fabrikstadt gehandelt hätte und in dem Film etwa ein Streik oder ein blutiger Volksaufstand dargestellt gewesen wäre. Man hätte dann mit Zwischenfällen bei der Vorführung rechnen müssen.

Diese fakultative und zentralisierte Vorzensur konnte in Ermangelung von etwas Besserem vorläufig wohl genügen. Ihre Schwäche bestand darin, daß sie nicht obligatorisch, also auch nicht gleichmäßig im ganzen Reiche durchgeführt war. Ferner darin, daß sie eben doch nicht sehr streng gehandhabt wurde. Es kamen auf diese Weise viele Filme in die kleineren Städte, die allenfalls einem abgebrühten großstädtischen Publikum, nicht aber den soliden und konservativ gesinnten Bewohnern der Provinz zugemutet werden konnten, die deshalb auch sehr oft, besonders bei Frauen und Jugenderziehern Anstoß erregten.

Für den Zensor lag bei seiner unverbindlichen, aber durch das großstädtische Leben orientierten Arbeit die eigentliche Schwierigkeit in der ethischen und ästhetischen Beurteilung der Bildstreifen. Solange keine Verordnungen oder Gesetze bestanden, in denen unzweideutig angegeben wurde, welche Art von Filmen verboten waren, konnte er sich nur an die allgemeinen Bestimmungen des Reichsstrafgesetzbuches über den Schmutz in Wort und Bild und über den groben

Unfug halten. Diese boten nun allerdings gewisse Handhaben zum Eingreifen, die ich hier ausdrücklich erwähnen muß, weil sie gewöhnlich nicht beachtet oder unterschätzt werden.

Wenn es z. B. in § 360 des Reichsstrafgesetzbuches heißt: »Mit Geldstrafe bis zu 150 Mark oder mit Haft wird bestraft, wer groben Unfug verübt«, so konnte dies bei richtiger Erkenntnis des stark suggestiven Charakters der Bewegungsphotographie unschwer auf zahlreiche sexuelle und kriminelle Filme angewendet werden, deren Handlungen, wenn sie im Leben begangen würden, als grober Unfug gelten müßten (siehe oben S. 27). Das Schlimme war nur, daß man den Tatbestand der Handlung bei diesen photographischen Darstellungen nicht anerkannte, weil man sie nur als künstlerische Nachbildungen von solchen auffaßte, während sie doch in der Tat, wie wir gesehen haben, genau wie Natur wirken.

Wenn in § 184 gesagt ist: »Wer unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen verkauft, verteilt oder sonst verbreitet, oder an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt, wird mit Geldstrafe bis zu 300 Mark oder mit Gefängnis bis zu 6 Monaten bestraft«, so konnte das auch schon vor der durch die Revolution herbeigeführten Verwilderung des Kinos ohne Zweifel auf sehr viele sexuelle Kinodramen angewendet werden, deren Inhalt schon an sich unzüchtig ist, und deren üble Wirkung durch die Bewegungsphotographie nur noch gesteigert wird.

Der § 131 lautet: »Wer erdichtete oder entstellte Tatsachen, wissend, daß sie erdichtet oder entstellt sind, öffentlich behauptet oder verbreitet, um dadurch Staatseinrichtungen und Anordnungen der Obrigkeit verächtlich zu machen, wird mit Geldstrafe bis zu 600 Mark oder Gefängnis bis zu zwei Jahren bestraft.« Diese Bestimmung kann man sehr gut auf viele Verbrecherfilme anwenden, in denen die Polizei übers Ohr gehauen oder lächerlich gemacht wird, während der Verbrecher, höchstens noch der Privatdetektiv, als der eigentliche Held des Stücks billige Triumphe feiert.

Die politisch-soziale Verhetzung aber, die nach dem früher (S. 46 ff.) Ausgeführten von vielen sozialen Dramen durch die krasse Schilderung des Gegensatzes reich und arm betrieben wird, kann meines Erachtens ganz gut unter § 130 gebracht werden: »Wer in einer den öffentlichen Frieden gefährdenden Weise verschiedene Klassen der Bevölkerung zu Gewalttätigkeiten gegeneinander öffentlich anreizt, wird mit Geldstrafe bis zu 600 Mark oder mit Gefängnis bis zu zwei Jahren bestraft.« Es ist allerdings richtig, daß diese Dramen fast niemals direkt zur Gewalttat oder zum Klassenkampf anreizen. Aber im Gesetz heißt es ausdrücklich, daß eine Gefährdung des Friedens auch schon vor-

liegt, »wenn eine zu Gewalttätigkeiten geneigte Stimmung hervorgerufen oder verstärkt wird, die früher oder später den öffentlichen Frieden unter den Bevölkerungsklassen zu erschüttern angetan ist.« Dabei wird noch ausdrücklich bemerkt, daß diese Gefährdung des Friedens, um strafbar zu sein, nicht einmal das Kennzeichen der Vorsätzlichkeit zu haben braucht.

Ich stehe nicht an zu erklären, daß schon diese Bestimmungen bei einigermaßen strenger Auslegung hingereicht hätten, die meisten Kinodramen zu verbieten. Ist doch auch wiederholt bei der Vorbereitung von Zensurgesetzen von den Kinointeressenten behauptet worden, es bedürfe keines besonderen Lichtspielgesetzes, da das Strafgesetz vollkommen genüge und der Staatsanwalt den Zensor unnötig mache. Aber Tatsache ist, daß die strenge Auslegung niemals stattgefunden hat, wie denn auch in der letzten Zeit der moralischen Verwilderung des Kinos keine von all den Schweinereien, die ich oben (S. 20 ff.) aufgezählt habe, durch diese Paragraphen des Strafgesetzbuches verhindert worden ist. Ich kann mir das nur aus der weitgehenden Milde der Behörden erklären, die sehr wohl wußten, daß sie einen Staat vertraten, der im Grunde ebenfalls Kinointeressent ist. Mitgewirkt mag dabei auch die im stillen immer festgehaltene, aber irrige Voraussetzung haben, daß das Kino eine künstlerische Veranstaltung sei, deren Produkte ganz anders beurteilt werden müßten, als z. B. der öffentliche Handel mit obszönen Photographien nach dem Leben oder unanständige Handlungen, die an öffentlichen Orten begangen werden.

Als nun die polizeilichen Verordnungen herauskamen, mit denen man den immer mehr zutage tretenden Mißbräuchen steuern wollte, waren sie meistens zu unbestimmt gefaßt, um dem Zensor eine feste Handhabe zu bieten. Oft kam es bei der Beurteilung auch auf einen gewissen ästhetischen Takt an, nämlich auf die Frage, ob abgesehen von dem technischen Raffinement, das bei der Herstellung eines Films zur Anwendung gekommen war, auch noch wirkliche Kunst im Spiel gewesen sei, die eine mildere Beurteilung rechtfertigen könnte. Nun ist ja ein Polizeibeamter nicht verpflichtet, künstlerisch begabt zu sein oder eine tiefere ästhetische Ausbildung genossen zu haben. Und so kam man denn an den Prüfungsstellen in dem begreiflichen Gefühl der Unsicherheit leicht dazu, als harmlose Kunst aufzufassen, was im Grunde nichts als rohe photographierte Wirklichkeit war und als grober Unfug hätte bestraft werden müssen. Man war zu dieser Milde umsomehr geneigt, als man sich dadurch vor Klagen und Prozessen bewahrte, vor denen alle Behörden eine höllische Angst haben. Denn die Filmfabrikanten, denen die Unsicherheit der Zensur nicht verborgen bleiben konnte, wußten ihr Recht wohl zu wahren

und wurden bei allen Konflikten durch redegewandte Rechtsanwälte vertreten.

Trotz dieser Mängel der zentralisierten polizeilichen Zensur ist doch anzuerkennen, daß sie sich in der früheren gesetzlosen Zeit manche Verdienste erworben hat. Journalisten, denen Gelegenheit gegeben wurde, die kassierten Filme und Filmteile zu sehen, die früher bei der Berliner Filmprüfungsstelle deponiert waren, mußten bezeugen, daß immerhin das deutsche Volk damals durch die Arbeit des Zensors Professor Brunner vor vielem Schlimmen bewahrt worden sei. Wenn man bedenkt, daß er täglich seine 15 000 Meter Film zu begutachten hatte, wollen wir auch nicht zu streng darüber mit ihm ins Gericht gehen, daß er manches durchließ, was z. B. bei uns in Süddeutschland in den kleineren Städten peinliches Aufsehen erregte. Jedenfalls hätte die plötzliche Verwilderung des Films nach Aufhebung der Zensur am 12. November 1918 sich nicht so sehr geltend machen können, wenn nicht vorher die Zensur doch einen starken Damm gegen diese Schlammlut gebildet hätte.

Immerhin wurde durch die Unsicherheit der Verhältnisse die Neigung geweckt, außer dieser zentralisierten aber fakultativen Zensur in Berlin und München noch lokale Zensuren einzurichten, die die Polizeibehörden bei einer eventuellen Nachprüfung der von jenen durchgelassenen Filme unterstützen sollten. Wir haben oben (S. 153) gesehen, in welcher Weise sich die Vereine um die Gründung solcher unverbindlichen Zensurstellen verdient gemacht haben. Hierin konnte man nun auch weiter gehen, indem die Stadtgemeinden oder die Polizeiverwaltungen als solche bestimmte Mitbürger, die sich für Kinofragen besonders interessierten, als Sachverständige beriefen, um den Polizeiamtman bei seiner Arbeit zu unterstützen. Diese Sachverständigen wurden in der Regel aus den Kreisen der Lehrer, Ärzte, Geistlichen, Beamten, Schriftsteller, Künstler usw. genommen, die ihre Hilfe freiwillig und ehrenamtlich zur Verfügung stellten.

Solche Ausschüsse mögen in der Zeit vor der gesetzlichen Regelung des Kinowesens zum Teil ganz nützlich gewirkt haben. Dann war das wie gesagt wohl meistens das Verdienst einzelner Persönlichkeiten, von denen die ganze Organisation ausgegangen war, weil sie das Kulturwidrige der bestehenden Kinos besonders stark empfanden.

Im ganzen darf man sich von solchen vielgliedrigen Ausschüssen nicht zu viel versprechen. Die Erfahrung lehrt, daß, wenn sich die Verantwortung auf mehrere verteilt, keiner sie in vollem Maße fühlt. Je größer die Zahl der Mitglieder ist, umso weniger Verantwortung fällt auf den einzelnen. Ein feingebildeter literarisch und künstlerisch interessierter Polizeiamtman, der Rückgrat gegenüber seiner vorgesetzten Behörde

hat, würde meistens mehr leisten. Außerdem weiß man ja, daß Leute, die eine solche Tätigkeit ehrenamtlich ausüben, meistens sehr bald erlahmen, zumal da sie in der Regel keine Zeit haben. Gewöhnlich haben sie auch kein Telephon, was zur Katastrophe werden kann. Und die Notwendigkeit rascher Entscheidung, die ich oben betont habe (S. 151), führt sehr oft dazu, daß die Tätigkeit der Kommission nach einiger Zeit sachte einschläft. Es kommt der Tag, wo zur Überraschung aller der Polizeiamtman wieder allein die Zensur besorgt. Und er hatte dann bisher, da er gewöhnlich sehr überlastet war, die Neigung, die Berliner und Münchener Zensur unbesehen gelten zu lassen.

Eine besondere Form der Zensur ist die Selbstzensur der Kinobranche. Als die Unanständigkeiten des Kinos immer mehr zunahmen und infolgedessen der Ruf weiter Kreise nach Gesetzgebung und Kommunalisierung immer dringender wurde, bekamen es die Kinoindustriellen mit der Angst. Sie erklärten, daß sie anständige Leute seien und selbst die Verwilderung des Lichtspielwesens lebhaft bedauerten. Sie könnten ihrerseits ganz gut beurteilen, welche Filme schlecht und welche gut seien, man brauche sie zu diesem Zwecke nicht unter ein Sondergesetz zu stellen. Besonders die württembergischen und bayrischen Kinobesitzer haben mit beredten Worten ihren guten Willen erklärt und den Berliner Filmfabrikanten ein enttäuschtes Halt zugerufen. Anfang November 1919 setzte die Vereinigung deutscher Filmfabrikanten E. V. eine eigene Prüfungsstelle für Filme in Betrieb. Zum Zensor wurde der Hilfsarbeiter der Pressestelle des Reichstags, Lasnitzki ernannt. Gegen seine Entscheidung sollte Berufung an eine Filmprüfungskommission zulässig sein, welche aus 9 Personen bestand: je einem Vertreter des öffentlichen Interesses, der Filmfabrikation, des Filmverleihgeschäfts, der Kinobesitzer, der Literatur, Kunst und Wissenschaft, der Pädagogik, der Arbeitnehmer und der Frauen. Die Prüfung sollte sich nicht nur auf die Filme, sondern auch auf das dazu gehörige Reklamematerial erstrecken. Die Filmfabrikanten verpflichteten sich durch Unterschrift, alle von ihnen hergestellten oder erworbenen Bildstreifen der Prüfungsstelle der deutschen Filmindustrie vorzulegen, bevor sie sie in Betrieb brächten. Zur Sicherstellung der Verpflichtungen waren hohe Konventionalstrafen vorgesehen¹⁾.

Bei dieser Selbstzensur würden also die Kinointeressenten mit einem Drittel beteiligt gewesen sein, ein Verhältnis, das keine strenge Prüfung verbürgt²⁾. Bei den Beratungen des Reichsverbandes deutscher

¹⁾ Vgl. Reichsbote vom 4. Nov. 1919, Nr. 545.

²⁾ Vgl. Frankf. Zeitung vom 2. Nov. 1919, Nr. 822.

Lichtspieltheater in Berlin hatten die Kinobesitzer die Unverschämtheit zu behaupten, die Verwilderung des Kinos, die seit der Revolution eingetreten sei, wäre eine ganz natürliche Reaktion gegen die »Knebelung des Schaffens«, die im alten Staat bestanden habe¹⁾. Sie, die Kinointeressenten hätten zum deutschen Volk das Vertrauen, daß der Wunsch und die Lust, obszöne Filme zu sehen, sehr bald schwinden würde. Als wenn das Volk diese Unanständigkeiten verlangte und nicht die Filmfabrikanten sie ihm aufgeredet und seinen Geschmack dadurch verdorben hätten! Der erste Vorschlag ging dahin, die Kommission aus Filmfabrikanten, Filmverleihern und Theaterbesitzern, eventuell unter Hinzuziehung anderer geeigneter Persönlichkeiten zusammenzusetzen, was dann im wahrsten Sinne des Wortes eine Selbstzensur geworden wäre, zumal da die letzteren von den Vertretern der Kinobranche gewählt werden sollten (!). Daneben haben sich damals auch private Organisationen dieser Art gebildet. So beschloß z. B. der Frankfurter Lichtspieltheaterverein, bis zum Inkrafttreten des Reichsfilmgesetzes eine freiwillige Zensur im Anschluß an das Polizeipräsidium einzuführen, das dabei von künstlerischen Sachverständigen beraten werden sollte. Ein Dr. A. Kuckhoff hielt damals als Vertreter der Filmindustrie einen beschwichtigenden Vortrag, in dem er unter anderem sagte, die Sensation könne man nicht entbehren, doch müsse die Verlogenheit vermieden werden. Der Verband der deutschen Lichtspieltheater habe schon acht Tage nach Ausbruch der Revolution an die Volksbeauftragten die Bitte gerichtet, die Lichtbildzensur wieder einzuführen (!)²⁾. So haben auch die württembergischen Lichtspielbesitzer, als ihnen das Wasser an der Kehle stand, die Beibehaltung der gesetzlich geregelten württembergischen Zensur »in einer den Zeitverhältnissen angepaßten Form« gefordert³⁾.

Auch in Bayern ist der Gedanke der Selbstzensur für Süddeutschland vor Erlaß des Reichslichtspielgesetzes lebhaft erwogen worden. In einer Denkschrift »Filmreform«, verfaßt im Auftrage der Landesabteilung Bayern der Reichszentrale für Heimatdienst, von H. Oberlindober-München und C. Schwarzmann-Ingolstadt heißt es: »Das süddeutsche Filmsyndikat errichtet eine großzügige dramaturgische Abteilung, die für die süddeutschen Staaten die Zensurgeschäfte ausübt. An die Spitze dieser Abteilung stellt das Syndikat einen erstklassigen Fachmann, dem ein Beirat an die Seite tritt, zusammengesetzt aus Vertretern der Regierung, darstellenden und bildenden Künstlern, Volks-, Mittel- und Hochschullehrern, Vertretern der Fabrikations-, Ver-

1) Berliner Tageblatt vom 24. Aug. 1919, Nr. 281.

2) Frankf. Zeitung vom 7. Nov. 1919, Nr. 836.

3) Ludwigsburger Zeitung vom 20. Mai 1919.

leih- und Theaterabteilung des Syndikats. Der Leiter der Abteilung für Filmproduktion ist gleichzeitig der verantwortliche Leiter der dramaturgischen Abteilung. Es wird zweckmäßig sein, die Beteiligung der Regierung im Syndikat auf die moralische Beeinflussung zu beschränken. Die Beeinflussung wird am besten durch Staatskommissare ausgeübt, welche an den Sitzungen des Aufsichtsrats teilnehmen. Gegensätze in der Auffassung werden sich fast stets durch die gemeinsame Aussprache im Aufsichtsrat ausgleichen oder zum mindesten mildern lassen. Die Zusammenarbeit wird die Stabilität der wirtschaftlichen Verhältnisse der Branche ganz erheblich fördern ... Die bayrische Landesabteilung wird im Syndikat private Gelder, die ihr zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt werden, in der Direktion und im Aufsichtsrat in dem Sinne vertreten, daß sie auf diesem Wege maßgebenden Einfluß auf die künstlerische, ethische und soziale Hebung des Filmwesens ausübt«¹⁾).

Diese Vorschläge berühren sich schon mit den Maßregeln zur halben Verstaatlichung des Kinowesens, von denen später die Rede sein soll. Das Ausschlaggebende bei all diesen Organisationen ist aber, daß die Kinoindustrie selbst den maßgebenden Einfluß auf die Filmzensur zu gewinnen sucht. Das ist psychologisch sehr begreiflich, aber im Interesse des Volkswohls mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Die Kinoindustrie hat sich durch ihr Verhalten im Laufe der letzten anderthalb Jahre das Zutrauen des deutschen Volkes, daß sie von sich aus eine Sanierung des unmoralisch gewordenen Films vornehmen könne, verscherzt.

Schon im Jahre 1913, kurz vor Erlaß des württembergischen Lichtspielgesetzes hat in Württemberg ein ähnlicher Versuch stattgefunden. Die Stuttgarter Kinobesitzer taten sich damals, auch schon aus Furcht vor der Einführung der staatlichen Zensur, zusammen, um eine Selbstzensur zu bilden, der alle dort zur Vorführung gebrachten Filme unterworfen werden sollten. Aber der Polizeipräsident Dr. Bittinger, der sich um die Bekämpfung des Kinounwesens in Stuttgart sehr verdient gemacht hat, kannte seine Pappenheimer. Er ließ durch seine Organe einwandfrei feststellen, daß diese Selbstkontrolle oder Selbstzensur nur ein Scheinmanöver war, da sie in Wirklichkeit nur auf dem Papiere stand. Er machte dann den Versuch, den Gemeinderat und die Stadtverordnetenversammlung in Stuttgart zur Einrichtung einer städtischen Filmprüfungsstelle zu veranlassen. Aber dieser Versuch hatte keinen

¹⁾ Gegen das Kinounwesen! Materialsammlung zur Kinoreform, dargeboten vom Evang. Volksbund für Württemberg 1919, S. 19 f. Siehe weiter unten in dem Kapitel »Sozialisierung«.

Erfolg. Die bürgerlichen Kollegien, in denen die Sozialdemokratie den Haupteinfluß hatte, lehnten seinen Antrag ab. Das hat damals in Württemberg dem Faß den Boden ausgeschlagen und den letzten Anstoß zur Einbringung des Lichtspielgesetzes gegeben.

Ob die Selbstzensur in anderen Ländern bessere Erfolge gehabt hat, weiß ich nicht. Eine besonders große Rolle spielt sie, wie es scheint, in England. Von 1912 bis 1916 wirkte in London als Zensor der Incorporated Association of Cinematograph Manufacturers der bis dahin als Theaterzensor tätige G. A. Redford. Er hatte u. a. drei Filmfabrikanten und drei Kinobesitzer als Beiräte zur Seite (!) und ging bei seiner Zensur davon aus, daß biblische Sujets, Verbrechen, zweifelhafte Liebesszenen, Wettkämpfe, Hundekämpfe, Familienbadeszenen und Begräbnisszenen fernzuhalten seien. Im übrigen wird seine Zensur als gemäßigt bezeichnet.

Sein Nachfolger ist seit 1917 der bekannte Journalist T. P. O'Connor. Auf einem ihm zu Ehren nach seiner Ernennung gehaltenen Essen entwickelte er seine Grundsätze. Danach will er folgende Gegenstände nicht zulassen:

Mädchenhandel, Hinrichtungen und Aufzüge zum Schafott. Trunkenheit. Leidenschaftliche Liebesszenen. Grausamkeit gegen Tiere und Frauen. Laszive Zurschaustellung von Unterkleidung. Nackte Personen. Zweifelhafte Tanzvorführungen. Grauenhafte Morde. Erdrosselungsversuche. Verwendung von Betäubungs- und Giftmitteln. Zweifelhafte Schlafzimmerszenen. Anstößige Kleidung. Verbrecherszenen, die zeigen, wie ein Verbrechen begangen werden kann. »Vampyr«-szenen (siehe oben S. 21 Anm. 1), in denen Frauen Männer ins Verderben locken. Nachtcluborgien und Verwandtes. Verbrecherische Angriffe auf Frauen und Verführungsszenen. Ehehliche Untreue und widernatürliche Geschlechtsbeziehungen. Übermäßiges Glücksspiel. Verhöhnung von Geistlichen und anderen, die für Hochhaltung der Moral eintreten. Filme, die geeignet sind, bei Kindern Ungehorsam gegen das Gesetz zu wecken. Wahnsinn. Grauensvolle Selbstmorde und Verderbtheit bei beiden Geschlechtern. Verhöhnung der Temperenzbewegung sowie jeder anderen, die auf Besserung des Volkes abzielt. Schmutziges und gemeines Benehmen. Szenen geschlechtlicher Art und Mätressenwirtschaft. Filme, die beleidigend sind für die englische Rasse, den englischen Soldaten und die Verbandsmächte. Filme, die das Volk revolutionär aufreizen oder die Erinnerung an aufregende Volksergebnisse wieder wachrufen. Dramen, bei denen das Laster die Hauptrolle spielt. Dramen, die die Arten leichter Ehescheidung in den Vereinigten Staaten darstellen. Dramen, in denen Erhebungen oder Aufstände im englischen Weltreich vorkommen. Bilder mit Szenen, die

die Feindschaft von Kapital und Arbeit betonen. Jedes Bild, das zeigt, wie der Verbrecher den geistigen und körperlichen Folgen seines Verbrechens entgeht. Bilder, die für religiöse Orden beleidigend wirken oder heilige Personen darstellen. Bilder, die Männer des öffentlichen Lebens, öffentliche Einrichtungen und Organisationen verunglimpfen. Bilder aus anrühigen Romanen¹⁾.

Diese Zensur wäre demnach viel strenger als die jetzt eingeführte gesetzliche Zensur in Deutschland. Müßte man in ihr mehr erkennen als Sand in die Augen des Publikums oder puritanische Selbstgefälligkeit, so würde Herr O'Connor damit nichts Geringeres versprochen haben als die Ausrottung aller Kinodramen. Denn es gibt, auch in England, keines unter ihnen, das nicht irgend eines der aufgezählten Motive enthielte. Man wird aber auch hier sagen dürfen: Es wird keine Suppe so heiß gegessen, wie sie gekocht wird. Oder: Neue Besen kehren gut.

Jedenfalls wird man gegen jede Branchezensur geltend machen können, daß sie von keinen festen Maßstäben für die Beurteilung der Filme ausgeht und deshalb darauf angewiesen ist, sich selbst diese Maßstäbe zu geben. Wenn die Filmfabrikanten nun zuerst bestimmen, daß dies oder jenes nicht gespielt werden darf, und dann durch ihre Vertreter — und das sind doch die meisten Zensoren — nach diesen Grundsätzen zensieren lassen, so hat das natürlich nicht den geringsten Wert. Eine Hoffnung auf Beseitigung des erotischen oder kriminellen Dramas darf man darauf nicht setzen.

Jedenfalls ergibt sich aus den geschilderten Verhältnissen, daß die Zensur, sei es die städtische, sei es die staatliche, immer erst die Folge der moralischen Ausschreitungen ist, deren sich die Kinoindustrie schuldig gemacht hat. Wie käme der englische Zensor zur Aufzählung der von ihm für unstatthaft erklärten Filme, wenn nicht Bildstreifen dieses Inhalts in England ebenso wie in Deutschland zum täglichen Repertoire gehörten? Erst wenn die Stadtgemeinden oder der Staat sich überzeugen, daß alle anderen Mittel versagen, daß Aufklärung und verständiges Zureden nichts nützt, entschließen sie sich zur gesetzlichen Regelung der Zensur. Diese ist eben, wenn man nicht an die Kommunalisierung oder die Verstaatlichung des ganzen Kinowesens heran will, gegenwärtig das einzige Mittel, den Übelständen dauernd zu begegnen.

Ich habe in dieser Darstellung der Zensur die Theorien Hellwigs über diesen Punkt²⁾ unberücksichtigt gelassen, um die Beweisführung

¹⁾ Vgl. Drucksachen der Deutschen Nationalversammlung 1920, Nr. 2317, S. 55 f.

²⁾ A. Hellwig, Die Filmzensur, Berlin 1914.

nicht zu sehr zu komplizieren. Bei den Verdiensten des bekannten Kinographen um die Kinoreform nach ihrer juristischen Seite möchte ich aber wenigstens kurz mitteilen, warum ich hier nicht mit ihm übereinstimmen kann. Hellwig unterscheidet zwei Arten von Zensur, Inhalts- und Wirkungszensur. Unter Inhaltszensur versteht er eine solche, die sich nur auf den Inhalt des Films bezieht, wobei sowohl seine künstlerische Gestaltung als auch die unmoralische Wirkung, die er etwa auf den Zuschauer ausüben könnte, außer acht bleibt. Unter Wirkungszensur dagegen versteht er eine solche, die sich nur auf diese Wirkung bezieht, d. h. die nur dann in Anwendung kommt, wenn man befürchten muß, daß ein sexueller oder krimineller Film eben durch seinen Inhalt auf die Zuschauer eine sexuelle oder kriminelle Wirkung ausüben werde. Bei der letzteren macht Hellwig wieder einen Unterschied zwischen innerer und äußerer Wirkung. Die innere Wirkung besteht nach ihm darin, daß das Anschauen, Wollen, Fühlen und Denken des Zuschauers durch die Betrachtung eines Films in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Die äußere dagegen besteht darin, daß diese Betrachtung ihn unmittelbar zu einer sündigen oder verbrecherischen Handlung anreizt. Die bisherige gesetzliche Zensur ist überhaupt nicht Inhalts-, sondern lediglich Wirkungszensur. Und sie beschränkt sich innerhalb der letzteren auf die äußere Wirkung. Außerdem macht Hellwig innerhalb der Wirkungszensur noch einen Unterschied zwischen ethischer und ästhetischer Wirkung. Die erstere soll sich auf die Beeinflussung der ethischen, die letztere dagegen auf die Beeinflussung der ästhetischen Gefühle des Zuschauers beziehen. Gesetzlich kann nach Hellwig nur die erstere, nicht die letztere erfaßt werden. Tatsächlich urteilt der Zensor auch immer nur über die ethische Wirkung eines Films. Bloße Geschmacklosigkeiten unterliegen seiner Zuständigkeit nicht.

Meine bisherige Darstellung (besonders S. 25 ff. und S. 88 ff.) hat gezeigt, warum ich mir diese logisch allerdings ganz richtige und scharfsinnige Unterscheidung nicht zu eigen machen kann: einfach deshalb, weil ich sie sowohl ethisch und ästhetisch als auch juristisch für undurchführbar und deshalb für unfruchtbar halte. Eine Unterscheidung von Inhaltszensur und Wirkungszensur ist deshalb beim Kino gegenstandslos, weil ein Film infolge der Roheit und Primitivität seiner Darstellungsmittel und infolge der suggestiven Kraft der Bewegungsphotographie immer wie ein Naturvorgang wirkt. Inhaltszensur und Wirkungszensur können also gar nicht voneinander getrennt werden. Innerhalb der Wirkungszensur aber kann man die innere Zensur von der äußeren praktisch auch nicht trennen, weil der Ungebildete, der einer starken Suggestion unterliegt, geneigt ist, eine

Einwirkung, die auf seinen Willen ausgeübt wird, wenn nicht sofort, so doch bei Gelegenheit einmal in die Tat zu übersetzen. Wo in aller Welt soll man die Grenze machen zwischen einem Film, der nur das Fühlen und Wollen der Zuschauer beeinflußt, und einem solchen, der sie gleichzeitig eben durch diese Beeinflussung zu üblen Taten anreizt oder wenigstens zur Sünde und zum Verbrechen disponiert macht? Endlich ist auch die Unterscheidung zwischen ethischer und ästhetischer Zensur praktisch undurchführbar, weil die ästhetische Qualität der meisten dramatischen Filme, wie wir gesehen haben, sowieso ganz minderwertig ist, woraus schon folgt, daß sie nur eine inhaltliche, d. h. ethische Wirkung ausüben können. Ein künstlerischer Tanzfilm, ein Märchenfilm, eine gute Grotteske, das sind Gattungen, die natürlich nicht der Zensur unterliegen sollen, auch wenn der Inhalt der Darstellung unter Umständen geeignet ist, die Sinnlichkeit zu erregen. Aber ein Drama von der gewöhnlichen Art, d. h. ein Schundfilm, ist eben kein Kunstwerk. Er kann deshalb auch nur nach dem Inhalt zensiert werden. Es ist zu bedauern, daß selbst diejenigen, die wie Hellwig und ich in der Verdammung der Schundfilme übereinstimmen, in der Beurteilung ihrer Zensur so weit auseinandergehen. Dadurch kommt eine Unsicherheit in die Rechtsprechung hinein, die der Entwicklung des Kinos nicht zum Vorteil gereichen kann.

Diese Unsicherheit zeigt auch Lydia Eger (Kinoreform und Gemeinden S. 41 ff.) in ihrer Kritik der Hellwigschen Theorie. Hellwig hatte gesagt, daß die Wirkungszensur das »höher entwickelte verfeinerte System« im Vergleich zur Inhaltszensur darstelle. Denn es bedeute eine Überwindung des primitiven Standpunkts, wenn man nicht bloß fragt, welche Personen und Dinge auf der Leinwand erscheinen, sondern auf die Gesamtwirkung des ganzen Films Rücksicht nimmt. Dem stimmt L. Eger bei, macht aber darauf aufmerksam, daß die Wirkung eines Films immer etwas ganz Subjektives sei, da der Wert oder Unwert des Vorgeführten von der Reife, Urteilskraft und Kritik des Beschauers abhängt. Man sollte nun denken, sie würde sich, da das Publikum diese Reife nicht hat, für die Inhaltszensur entscheiden. Das tut sie aber nicht, und zwar, weil sie bei einer Inhaltszensur die ärgsten Konflikte mit dem Theater befürchtet, wo ja Mord und Totschlag, Diebstahl und Verführung auch geduldet seien. Sie weiß also offenbar nicht, da sie meine nationale Kinoreform nicht gelesen hat, daß eine poetische Darstellung der Sünde doch ästhetisch etwas ganz anderes ist als die Darstellung derselben in der brutalen Form der Bewegungsphotographie. Und so kommt sie, wenn auch schwankend, zu dem Ergebnis, daß »vielleicht doch die Wirkungszensur der Inhaltszensur vorzuziehen sei«. Auch sie steht also, wie fast alle Kinoschriftsteller,

unter dem Einfluß der irrigen Anschauung, daß das Kino Kunst sei, während es doch nichts anderes ist als Wirklichkeit, die man nur aus Bequemlichkeitsgründen in Bewegungsphotographie übersetzt hat. Was aber die Unterscheidung von äußerer und innerer Zensur betrifft, so steht sie auf dem ganz richtigen Standpunkt, daß der Staat das volle Recht hat, schon den üblen Einfluß des Kinos auf die Gesinnung zu verhindern, da diese noch wichtiger sei als das äußere Tun. Dabei erwähnt sie übrigens nicht, daß eine Wirkungszensur, die sich noch dazu auf die äußere Wirkung beschränkt, weit schwieriger ist als eine Inhaltszensur. Ob der Inhalt eines Films unmoralisch ist, kann auch der Ungebildete beurteilen. Jedem Polizeiwachtmeister kann man die Zensur darüber anvertrauen. Ob ein bestimmter Inhalt dagegen bei einer bestimmten Gruppe von Zuschauern (welcher?) eine unmoralische Wirkung ausüben wird, und ob diese Wirkung sich nur auf die Gesinnung beziehen, das Handeln aber zunächst noch nicht beeinflussen wird, das sind doch Fragen, die selbst der Gebildete im einzelnen Falle nicht entscheiden kann. Derartig subtile Unterscheidungen sind nur geeignet, die Gesetzgebung zu verwirren und dadurch die ganze Rechtsprechung illusorisch zu machen. L. Eger sagt, sowohl die Inhaltszensur als auch die Wirkungszensur, sowohl die Berücksichtigung der inneren als auch die der äußeren Wirkung, alle hätten ihre Nachteile. Vor allem aber bleibe auch bei einer allgemeinen Festlegung der Zensurgrundsätze die Einordnung der einzelnen Fälle unter diese Normen ein Akt freier Entscheidung und damit ein Spielball stärkster Meinungsverschiedenheiten. Besonders bei einem Kollegium, wie es überall gefordert werde, sei Einigkeit gewiß selten zu erzielen, so daß ein mühsamer Instanzenweg einsetzen müsse, für den sich die Kinobesitzer wohl bedanken würden. Ich wiederhole hierzu, daß dieser mühsame Instanzenweg schon durch die rasche Abwicklung des Verleihgeschäfts unmöglich gemacht wird. Der Kinobesitzer müßte sich denn entschließen, einen zu spielenden Film lange vorher zu bestellen und mehrere Tage unbenutzt liegen zu lassen, wodurch sich die zu bezahlende Leihgebühr beträchtlich erhöhen würde.

Eine weitere Schwierigkeit, die der Einführung einer Zensur entgegensteht, liegt nach L. Eger in der Frage: Zentralisation oder Dezentralisation? Gegen die Dezentralisation spreche die Verschiedenheit der Zensur, die bei der Verschiedenheit der Vorbildung und des Berufs der Zensoren zu erwarten wäre. In kleinen Städten sei es überdies oft schwer, ein Sachverständigenkollegium zusammenzubekommen. So müßten sich die größten Verschiedenheiten in der Beurteilung ergeben, was für die Kinobesitzer große Unannehmlichkeiten zur Folge haben würde. Auch sei die Filmzensur in kleinen Ort-

schaften naturgemäß leicht der Gefahr der Rückständigkeit ausgesetzt, ein Umstand, den ich übrigens nicht sehr schwer nehmen würde, da man wenigstens gegen die Dramen gar nicht streng genug sein kann. Auch sei es ein unhaltbarer Zustand, daß ein Verbot, das in einer Stadt erfolge, demselben Film in einer anderen als Reklame dienen könne. Es ist ja bekannt, daß es in Neu-Ulm die beste Reklame für einen Film ist, wenn bei der Ankündigung gesagt werden kann: »In Ulm (oder in Württemberg) verboten«.

Außerdem spreche gegen die Dezentralisation der Zensur die Sparsamkeit, da man unmöglich in jeder Ortschaft, wo ein Kino sei, Geld habe, einen Vorführungsraum, Strom und Kohle bereitzustellen.

Auf der anderen Seite könne aber auch gegen eine Zentralisierung der Zensur manches eingewendet werden. Der Hauptnachteil derselben sei die Außerachtlassung der Verschiedenheit der Volkssitten in den verschiedenen Provinzen, in der Großstadt und Kleinstadt, in der Stadt und auf dem Lande. Was in Berlin durchaus angängig sei, könne auf dem Lande Empörung erwecken. Was eine protestantische Bevölkerung dulden würde, brauche sich darum eine katholische noch nicht gefallen zu lassen. Eine Reichszensur bringe die Gefahr mit sich, daß die Anschauungen eines kleinen Kollegiums für das ganze Reich maßgebend würden, was zu einer großen Einseitigkeit führen müsse. Immerhin seien diese Nachteile gering gegenüber den Vorteilen der Zentralisierung. So erkläre es sich, daß die Kinointeressenten sich durchweg für diese entschieden hätten.

Endlich sieht L. Eger eine große Schwierigkeit der Zensur in der Frage, wer Zensor sein solle. Von einer Branchenzensur verspricht sie sich wenig Erfolg, bei einer gemischten Zusammensetzung des Zensurkollegiums müsse eine Richtung immer die Oberhand haben, wodurch die anderen sich beeinträchtigt fühlen würden. Man müßte denn wollen, daß ein mühsamer Instanzenweg einsetze, an dem niemand Freude haben könne. Im ganzen könne man wohl sagen, daß die Zensur zwar den ärgsten Schmutz verhindere, nicht aber das Kino zu einer höheren Leistungsfähigkeit bringen könne. Dieses Resultat stimmt also im wesentlichen mit dem unserigen überein.

4. Das Gemeindekino.

Ehe wir uns indessen der gesetzlichen Regelung der Zensur zuwenden, müssen wir noch eine Form der Einwirkung auf das Kinowesen betrachten, die gerade jetzt vor einer großen Entwicklung zu stehen scheint. Ich meine die Einrichtung von Musterkinos durch die Gemeinden. Sie hat sich aus der früher beschriebenen Laienkontrolle entwickelt. Die Schwierigkeiten, mit denen die Sach-

verständigenausschüsse der Polizeidirektionen oder Stadtverwaltungen zu kämpfen hatten, die Notwendigkeit sehr raschen Eingreifens bei der überhasteten Abwicklung des Geschäftes und der Mangel an Zeit auf seiten der ehrenamtlich tätigen Mitglieder führte zu dem Gedanken, ob nicht die Gemeinden selbst die Zensur in die Hand nehmen, das heißt Musterkinos gründen sollten, in denen die Grundsätze der Reform Anwendung fänden. Dabei wird es sich allerdings zunächst nur um ein Kino handeln, das von der Stadt in Betrieb genommen wird. Neben ihm würden die übrigen Kinos als Privatunternehmungen fortbestehen. Wir haben es also hier zunächst noch nicht mit einer Kommunalisierung oder einem städtischen Monopol zu tun. Dem freien Wettbewerb wird nichts in den Weg gelegt. Aber die Stadt stellt in diesem Musterkino ein Beispiel auf, wie sie sich den Betrieb eines guten Kinos denkt, wobei sie vielleicht die stille Hoffnung hat, die übrigen Kinobesitzer werden sich ihrem Vorgang anschließen und ihren Betrieb in demselben Sinn reformieren.

Die Gründung eines Gemeindekinos kann in zwei verschiedenen Formen erfolgen: entweder durch Erbauung eines neuen Lichtspielhauses oder durch Ankauf eines schon bestehenden. Im letzteren Falle kann der bisherige Besitzer in den Dienst der Stadt übernommen werden und als städtischer Beamter den Betrieb weiter leiten. Er würde dabei nur der Oberaufsicht der Stadtverwaltung unterstehen und müßte sich bei der Auswahl der zu entleihenden Filme eine fortwährende Kontrolle gefallen lassen. Natürlich könnte die Stadt auch mehrere Kinos gründen und ankaufen, doch kommt das vorläufig in den meisten Fällen wohl nicht in Frage.

Als Zweck des Gemeinde- oder Musterkinos kommt ein Doppeltes in Betracht. Man wird es am besten mit den Worten »Schulkino« und »Unterhaltungskino« kennzeichnen. Die Gründung eines Schulkinos wird, da die Schulen in der Regel ganz oder teilweise städtisch sind, als die nächstliegende Pflicht empfunden werden. Sie wird auch neuerdings immer dringender gefordert. Die Bedeutung der sinnlichen Anschauung für den Unterricht ist jetzt wohl allgemein anerkannt. Die Bedenken, welche die ältere Pädagogik dagegen hatte, daß die Überfütterung der Schüler mit Anschauungsstoff die geistige Konzentration verhindere und die Fähigkeit des scharfen logischen Denkens schwäche, mögen bis zu einem gewissen Grade berechtigt sein. Aber sie sprechen nur gegen eine Übertreibung des Prinzips, nicht gegen die Anwendung der Bilder in der Schule überhaupt. Die Zeiten, wo man, wie in meiner Jugend, Lessings Laokoon in der Unterprima des Gymnasiums lesen konnte, ohne daß es auch nur für nötig gehalten wurde, eine große Abbildung des Laokoon auszuhängen, sind end-

gültig überwunden. Der Anschauungsunterricht, der auf den niederen Stufen ja schon früher den Mittelpunkt der Lehrtätigkeit bildete, wird jetzt auch für die höheren Stufen als selbstverständlich gefordert. Naturgeschichte, Geographie und Völkerkunde, Kunstgeschichte und Archäologie, die doch in allen Schulen, wenn auch zum Teil nicht als besondere Fächer betrieben werden, kann heute niemand mehr ohne bildliche Illustration lehren. Selbst Geschichte und Literatur gewinnen durch sie an Anschaulichkeit und Wirksamkeit.

Wenn man von der Bedeutung der Projektion für den Schulunterricht überzeugt ist, muß man sich klar machen, daß, ehe man an die Gründung eines Schulkinos und die Anschaffung von Lehrfilmen geht, man die Einrichtung eines Vorführraumes mit einfachem Projektionsapparat ins Auge fassen muß. Das Stehbild ist ohne Zweifel noch wichtiger für den Unterricht als das Laufbild.

Wie viele Schulen haben aber bis jetzt einen solchen Projektionsapparat? Die meisten Direktoren standen schon bisher dieser Neuerung ablehnend gegenüber, und das wird seit dem ungeheuren Heraufgehen der Preise nicht besser geworden sein. Es wird aber einmal die Zeit kommen, wo man nicht mehr begreift, daß es einmal Schulen gegeben hat, die keinen Projektionsapparat besaßen.

Die Kosten für die Einrichtung von Schulprojektionsapparaten werden meistens überschätzt. Man kann selbst unter den heutigen Verhältnissen für einige hundert Mark einen Betrieb für unbewegte photographische Projektion einrichten, wenn man in der Schule einen Saal dafür zur Verfügung hat. Eine Halbwattlampe und eine größere Zahl Glasbilder genügen. Eine solche Lampe kann an jede Lichtleitung angeschlossen werden und erfordert nur geringen Stromverbrauch. Zu ihrer Bedienung sind keine Vorkenntnisse nötig, jeder Schüler kann sie besorgen¹⁾. Das Ideal wäre natürlich, wenn die Projektion im Klassenzimmer selbst, als regelmäßige Ergänzung des Unterrichts stattfinden könnte. Doch wird das schon wegen des Platzes, den der Apparat, der Lichtschirm, die Verdunkelungsvorrichtung und der Schrank für die Glasbilder einnehmen, meistens nicht durchzuführen sein. Auch ist vielleicht eine regelmäßige Belegung aller Stunden durch Lichtbilder pädagogisch nicht empfehlenswert. So kommt man von selbst zur Anlage und Einrichtung eines besonderen Vorführraumes, der allen Klassen in gleicher Weise zur Verfügung steht, und in dem die genannten Vorrichtungen dauernd verbleiben. Die häufiger benutzten Glasbilder, die der Lehrer immer zur Hand haben muß, würden

¹⁾ Vgl. Lichtbild und Schule, Mitteilungen des Lichtbilderverlags Theodor Benzinger in Stuttgart, Heft 1 (1919): Beiträge zur Einführung des Lichtbildes im Unterricht, besonders S. 8 ff.

sich im Besitz jeder Schule befinden müssen, die andern zahlreicheren, die nur gelegentlich gebraucht werden, könnte man in einer Bilderstelle oder Lichtbildzentrale sammeln, die allen Schulen der Stadt zur gemeinsamen Benutzung zur Verfügung stände. Solche Lichtbilderstellen bestehen schon in mehreren größeren Städten und haben sich, soviel ich weiß, gut bewährt. Vielleicht wird man gut tun, in Städten, wo es noch keine Projektionsvorrichtung in den Schulen gibt, den Anfang mit der Einrichtung eines allen Schulen gemeinsamen Vorführungsraumes zu machen, woran sich dann später die Einrichtung eines besonderen Projektionsraumes für jede Schule schließen könnte.

Dieser ursprünglich gemeinsame Raum könnte sich dann später zum Schul kino entwickeln, indem zu dem einfachen Projektionsapparat noch der Kinematograph, zum Stehbilde das Laufbild hinzukäme. Seitdem die technische Erfindung gemacht worden ist, durch Druck auf einen Knopf einen laufenden Film zum Anhalten zu bringen, was bisher wegen der Feuergefährlichkeit der leicht brennbaren Zelluloidbänder nicht möglich war, ist diese Einrichtung wesentlich erleichtert. Das Stehbild wird natürlich bei der Veranschaulichung derjenigen Gegenstände und Vorgänge zur Verwendung kommen müssen, deren Wesen in der Form besteht, das Laufbild dagegen wird immer da zu verwenden sein, wo das Ausschlaggebende die Bewegung ist. Von pädagogischer Seite wird mit Recht gefordert, daß in eine kinematographische Vorführung immer von Zeit zu Zeit Stehbilder eingefügt werden, weil nur so dem Schüler das Gesehene genau gezeigt und erklärt werden kann.

Man darf den pädagogischen Wert des Laufbildes nicht überschätzen und die Gefahren, die damit verbunden sind, nicht zu gering anschlagen. Die Verführung der Kinder zu raschem und oberflächlichem Sehen ohne tieferes Verständnis ist sehr groß (vgl. S. 52). Ihr muß vor allem durch langsame und wiederholte Vorführung und durch eingehende mündliche Erklärung vorgebeugt werden. Edisons Ideal, das Schulbuch durch den Film zu ersetzen, ist natürlich eine Utopie. Das Wort wird stets im Mittelpunkt des Unterrichts stehen müssen, das Bild nur zu seiner Begleitung und Verdeutlichung dienen können. Es ist nicht einmal gut, wenn den Schülern bei jeder Gelegenheit ein Bewegungsbild vorgeführt wird. Das stumpft schließlich ab und lähmt die aktive Phantasie. Vorführungen von Bewegungsphotographien sollten als festliche Gelegenheiten angesehen und nur als Abschluß längerer Unterrichtskapitel veranstaltet werden.

Die Entwicklung des Lehrfilms ist in Deutschland in der letzten Zeit eine sehr rasche und erfolgreiche gewesen. Nachdem uns noch vor dem Kriege die Franzosen darin überlegen waren, wird seine Her-

stellung bei uns jetzt mit großem Eifer betrieben. Es ist ganz erstaunlich zu sehen, wie sich der Lehrfilm jetzt jedes wissenschaftlichen Gebietes bemächtigt. Die Möglichkeit, Vorgänge in der Natur, die langsam vonstatten gehen, z. B. das Auskriechen eines Schmetterlings, das Aufblühen einer Rose, das Erwachen des Frühlings in beschleunigtem Tempo vorzuführen und dadurch anschaulich zu machen, oder Vorgänge, die rasch und unerkennbar vonstatten gehen, wie das Galoppieren der Pferde, den Flug der Vögel, das Tanzen der Mücken künstlich zu verlangsamen und dadurch zu verdeutlichen, sichert dem Lehrfilm allein schon für die Naturwissenschaften eine ungeheure Bedeutung.

In Hamburg ist es kürzlich einem Forscher gelungen, die feinen Bewegungen der Stimmbänder im Kehlkopf zu verfilmen¹⁾. Der Forschungsreisende Heinz Karl Heild hat kürzlich in Lübeck bei einer bekannten Taucherfirma Unterwasserfilmaufnahmen mit einem von ihm selbst konstruierten Unterwasserkinoapparat gemacht, die für einen Film, »Das einsame Wrack«, bestimmt sind und jedenfalls wissenschaftlichen Wert haben.

In Stockholm hat ein Kunsthistoriker sich zur Erläuterung von Vorlesungen über Technik der bildenden Künste, z. B. über das Zustandekommen einer Statue oder eines Gemäldes, des Films bedient. Seine Vorführung wird mitten in die Vorlesung eingeschoben, in der die Abbildungen von Kunstwerken projiziert werden. Die Ufa in Berlin hat auf Anregung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht einen Film über die griechische Gewandung herausgebracht. Professor A. E. Brinckmann hat kürzlich der Anwendung des Films im kunstwissenschaftlichen Unterricht auch noch in anderem Sinne des Wortes geredet. Die stehende Photographie genügt wohl für die Malerei (abgesehen von dem Mangel der Farbe) und Graphik, nicht aber für die Plastik und Architektur. Denn bei diesen beiden Künsten ist die Komposition auf sukzessive Anschauung berechnet. Eine Statue z. B., die ihrer Bewegung nach von verschiedenen Seiten gesehen werden will (d. h., wie ich zu sagen pflege, »rund komponiert« ist), die unter Umständen, wie Benvenuto Cellini forderte, mindestens 12 verschiedene Ansichten hat, eine Gruppe, um die man wie um den Sabinerinnenraub Giovanni da Bolognas herumgehen muß, um die Intention des Künstlers zu verstehen, kann man mit einer Photographie oder auch ein paar von verschiedenen Seiten aufgenommenen nicht in ihrer eigentümlichen Schönheit verständlich machen. Da tritt nun der Film ergänzend ein. Die Statue (oder ihr Gipsabguß) wird während des Rotierens um ihre Mittelachse kinematographisch aufgenommen und der Film nach-

¹⁾ Prof. Dr. Paul Hildebrandt, Der Lehrfilm vom 9. Febr. 1920.

her beliebig langsam zum Abrollen gebracht, wodurch der kubische Wert der Figur oder Gruppe überraschend deutlich zur Anschauung kommt. Eine Innenarchitektur, die wie so viele Barockarchitekturen nur bei allmählichem Fortschreiten künstlerisch ganz verstanden werden kann, ist natürlich nicht um eine Mittelachse zum Rotieren zu bringen. Wohl aber kann man den Apparat in ihr während der kinematographischen Aufnahme auf Doppelschienen fortbewegen, wodurch dann bei der Vorführung der Eindruck entsteht, als bewege sich der Zuschauer selbst in dem Raume vorwärts¹⁾.

Selbst in der Mathematik hat man den Film schon in Anwendung gebracht. Kegelschnitte, Flächenabrollungen und dergleichen sind durch die Bewegungsphotographie leicht zu veranschaulichen. Neuerdings ist sogar der pythagoreische Lehrsatz kinematographisch bewiesen worden. Das war dadurch möglich, daß im Filmbild Verschiebungen gezeigt und kongruente Flächenstücke zur effektiven Deckung gebracht werden konnten, die man bei den Schulbeweisen als nur gedacht anzuwenden pfl egt.

Das sind nur ein paar Beispiele für die Bedeutung, die gerade der Film im Gegensatz zur einfachen Projektion im Unterricht hat, eine Bedeutung, die, wie man sieht, weit über die Grenzen der Schule hinausgreift. Wenn schon jetzt in Frankreich, England, Amerika, der Schweiz und Italien der Lehrfilm in den Schulen eingeführt ist, in Amerika z. B. alle Lehranstalten mit Kinematographen ausgestattet werden, so kann ein Land wie Deutschland, das auf seine Schulbildung immer so stolz gewesen ist, unmöglich zurückbleiben. Die Hauptfrage dabei ist nur die nach der Beschaffung der Apparate und vor allen Dingen der Filme. Es ist für eine Stadt oder gar für eine einzelne Schule ganz unmöglich, mit sämtlichen Firmen, die Lehrfilme herstellen oder Schulkinematographen bauen, in Verbindung zu treten und sich aus ihren Katalogen diejenigen Apparate und Filme auszusuchen, die etwa für den Schulunterricht wertvoll sein könnten. Bisher war man in Deutschland in dieser Beziehung auf das Ausland und auf wenige deutsche Firmen wie Ernemann in Dresden und die Deutsche Lichtspielgesellschaft in Berlin angewiesen. Neuerdings scheinen diese Bestrebungen sich mehr und mehr zu zentralisieren, ein volkswirtschaftlich wichtiger Vorgang, durch den vielleicht die so dringend gewünschte Kommunalisierung oder Sozialisierung des Kinos vorbereitet wird. Drei Erscheinungen sind es besonders, die ich dabei im Auge habe, nämlich die Tätigkeit des preußischen Zentralinstituts für Erziehung und

¹⁾ Der Film im kunsthistorischen Unterricht von Prof. Dr. A. E. Brinckmann, Frankf. Zeitung vom 9. Nov. 1919, Nr. 840.

Unterricht in Berlin, die Gründung der Kulturabteilung der Universalfilm-Aktiengesellschaft (Ufa) in Berlin und die des Bilderbühnenbundes deutscher Städte in Stettin. Diese drei Organisationen gehen bei ihrer Tätigkeit von ganz anderen Gesichtspunkten aus als denjenigen, die früher zu einer Pflege des Lehrfilms in den unterhaltenden Kinos geführt hatten. Die wissenschaftlichen Demonstrationen mit der Bewegungsphotographie sollen nach ihnen nicht als ein Teil der Unterhaltung, im Anschluß etwa an Dramen oder Lustspiele stattfinden, sondern selbständig sein und in systematischer Weise zur Illustration wissenschaftlicher Vorträge dienen. Entscheidend war dafür die schon erwähnte Erfindung, durch Fingerdruck auf einen elektrischen Knopf das Filmband jederzeit festzuhalten und das Laufbild in ein Stehbild zu verwandeln, an dem alle Einzelheiten in Ruhe erklärt werden konnten. Ferner gehen alle diese Bestrebungen davon aus, daß es sich nicht darum handelt, irgend einen wissenschaftlich interessanten Vorgang ohne Erklärung vorzuführen, wobei der Nutzen für die Zuschauer, wenn sie die Sache überhaupt verstehen, in der Regel sehr gering ist, sondern jeden Film mit einem Vortrag zu begleiten, der beim Verkauf oder Verleihen des Films dem letzteren beigegeben wird.

Nachdem schon längst führende Schulmänner, vor allem der Geh. Oberregierungsrat Prof. Dr. Pallat in Berlin in seiner Schrift »Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht«, für die Verwendung des Lehrfilms in den Schulen eingetreten waren, hat die Universalfilm-Aktiengesellschaft (Ufa) am 1. Juli 1918 eine Kultur- oder Lehrfilm-Abteilung gegründet, die sich die Aufgabe gestellt hat, das Lehrfilmwesen besonders im Hinblick auf die Schule neu zu gestalten. Da diese Bestrebungen bisher merkwürdigerweise noch nicht genügend bekannt sind, vielleicht auch hie und da unterschätzt oder mit Mißtrauen angesehen werden, will ich aus den mir auf meine Bitte zugesandten Werbeschriften und Verzeichnissen der Gesellschaft das Wichtigste mitteilen. Es dürfte das nicht nur für Schulen, sondern auch für Hochschulen, Fachschulen, »Volkshochschulen« und ähnliche Organisationen von Bedeutung sein. Die Gründung der Kulturabteilung der Ufa ist im Anschluß an die Gründung des Bilderbühnenbundes deutscher Städte erfolgt, der mit der Ufa einen Kontrakt geschlossen hat, wonach diese sich verpflichtet, ihn bei der Verwertung des Films zu Lehrzwecken zu unterstützen. Doch hat sich ihre Tätigkeit unabhängig von demselben weiter entwickelt und steht keineswegs im Dienste des Bilderbühnenbundes. Ich will sie deshalb vor dem letzteren besprechen.

Wir werden dabei von der Tatsache ausgehen müssen, daß es sich hier um ein Unternehmen handelt, das prinzipiell und von Grund

aus verschieden ist von den Gattungen der Kinematographie, die der einfachen Unterhaltung dienen und dementsprechend gewinnbringender Art sind. Die Herstellung der Lehrfilme ist so teuer und hat das Konto der Ufa schon so sehr belastet, daß ein großer Gewinn davon in absehbarer Zeit nicht zu erwarten ist. Es handelt sich also in der Tat, vorläufig wenigstens, um ein ideales Unternehmen, das lediglich Kulturinteressen dient. Die Ufa könnte sich diesen Luxus nicht gestatten, wenn sie nicht gleichzeitig Unterhaltungsfilme fabrizierte, wobei leider auch das Sensationsdrama eine gewisse Rolle spielt.

Natürlich ist eine solche Kulturarbeit nur möglich, wenn die hergestellten Lehrfilme von den staatlichen und städtischen Schulverwaltungen gekauft beziehungsweise entliehen und für Lehrzwecke nutzbar gemacht werden. Einige Verwaltungen sind in dieser Beziehung schon vorangegangen: Berlin und Neukölln, München, Hamburg, Altona, Bremen, Leipzig, Hannover, Mecklenburg-Schwerin, Mecklenburg-Strelitz usw.

Die Lehrfilme der Ufa werden nach Entwürfen angefertigt, die von Gelehrten, meistens Schul- oder Hochschullehrern stammen und von diesen im Zusammenarbeiten mit Filmfachleuten auf ihre praktische Durchführbarkeit und Wirksamkeit hin durchgearbeitet worden sind. Der Entwerfer des Films verfaßt auch die Erklärung und bestimmt die Stellen, an denen das Laufbild zum Zweck der genaueren Erläuterung in ein Stehbild verwandelt werden soll. Diese Erklärung wird gedruckt und dem Lehrer der Anstalt als Grundlage für seinen eigenen Vortrag in die Hand gegeben. Nach der Fertigstellung werden die Filme einem Beamten des dem Unterrichtsministerium unterstehenden Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin vorgeführt, damit er entscheidet, ob der Film den Schulen empfohlen werden kann. Die Ufa hat schon eine große Anzahl von Lehrfilmen aus folgenden Gebieten angefertigt:

1. Mathematik und Naturwissenschaft: a) Mathematik (der Lehrsatz des Pythagoras), b) Physik, c) Chemie (z. B. Entstehung und Wachstum der Kristalle), d) Meteorologie und Wetterkunde (bewegliche Wetterkarten), e) Botanik (z. B. erblühende Blumen), f) Zoologie (der Magen des Wasserkäfers in Tätigkeit, die Biene), g) Biologie (Einblicke in die Geheimnisse der Lebensvorgänge).

2. Länder und Völkerkunde (der Spreewald, die Lüneburger Heide, Fastnachtsgebräuche im Schwarzwald, Oberammergau während der Passionsspiele, die Alpen, Konstantinopel, Jerusalem, Jagden im Innern Afrikas, Fahrt auf dem Panamakanal usw.).

3. Handwerk, Technik und Gewerbe, Industrie und Verkehr (Brotbäckerei im Großbetrieb, Papierfabrikation, Erzgewin-

nung, Bau eines Flugzeugs, Wie entsteht eine Uhr?, Herstellung elektrotechnischer Apparate, das Entstehen einer Zeitung).

4. Land- und Forstwissenschaft: a) Klima- und Wetterkunde, b) Ackerbau (Bodenbearbeitungsmaschinen, Anbau der Kartoffeln und der Ölfrüchte, Kalibergbau), c) Tierzucht, d) Forstwirtschaft, e) Jagd und Fischerei (Forellenzucht, Jagd auf Riesenschlangen), f) Maschinen und Geräte (Motorpflug, Dreschmaschine), g) landwirtschaftliches Nebengewerbe (Milch, Stärkefabrikation).

5. Turnen, Spiel, Tanz und Sport (Segelsport, Ringkämpfe, das Pferd in der Bewegung)¹⁾.

6. Kunstgeschichte (altgriechische Frauentracht in klassischer Zeit von Prof. Jolles und Fr. Dr. Biber).

7. Medizin (Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen²⁾, Säuglingspflege, Fürsorge für Kriegsbeschädigte).

8. Spiel- und Trickfilme (Lernen des Skilaufs).

Ich habe nur ein paar Titel, die mir besonders aufgefallen sind, herausgegriffen. In dem mir vorliegenden Verzeichnis finden sich etwa 100 aus der Naturwissenschaft, 240 aus der Länder- und Völkerkunde, 87 aus Handwerk, Technik und Gewerbe, Industrie und Verkehr, 55 aus der Land- und Forstwissenschaft, 46 aus Turnen, Spiel, Tanz und Sport, 4 aus der Kunstgeschichte, 19 aus der Medizin und 9 Trickfilme. Ihre Länge bewegt sich zwischen 30 und 2600 Metern. Die Aufzählung zeigt, daß der Schwerpunkt in der Naturwissenschaft und der Länder- und Völkerkunde liegt, während die Kunst noch fast gar nicht vertreten ist. Auch sieht man wohl, daß das Programm der Kulturabteilung der Ufa sich nicht auf die Bedürfnisse der Schulen beschränkt, sondern auch diejenigen der Fach- und Fortbildungsschulen, der Baugewerk- und Technischen Schulen, der Technischen Hochschulen und der Universitäten berücksichtigt. Außer den von ihr selbst aufgenommenen Filmen hat sie auch Negative von anderen Fabriken angekauft, soweit sie mustergültig sind, außerdem sind 1919 die gesamten Bestände der Reichsfilmstelle von ihr übernommen worden.

Die Ufa fertigt aber nicht nur Filme an, sondern sie verkauft auch Vorführungsapparate, die den Bedingungen des Unterrichts entsprechen. Zwei Apparate werden von ihr besonders empfohlen, einer mit Stillstandsvorrichtung (siehe oben S. 170), der 8000 Mark kostet, und der sich z. B. im Besitze des Viktoriagymnasiums in Potsdam befindet. Dort wird er nicht nur in den Schulklassen selbst, sondern auch bei Elternabenden und besonderen Volksbildungskursen verwendet, wo-

¹⁾ Merkwürdigerweise fehlen auch hier die Kunsttänze. Nur die modernen Gesellschaftstänze, Foxtrott, Boston und Alemannia sind erwähnt.

²⁾ Nicht mit den sogenannten Aufklärungsfilmen oben S. 30 ff. zu verwechseln.

durch er sich allmählich ganz von selbst bezahlt macht. Die Bedienung kann ein Schüler übernehmen. Der zweite, der sogenannte »kleine Schulapparat« hat den Vorzug, daß er an jede elektrische Lichtleitung angeschlossen werden kann. Sein Preis beträgt 4000 Mark. Beide Apparate sind mit einer Einrichtung für die Vorführung stehender Lichtbilder (Diapositive) versehen.

In bezug auf die Organisation und Beschaffung der Mittel macht die Ufa folgende Vorschläge: Es ist natürlich nicht möglich, sämtliche Schulen des Reiches auf einmal mit Vorführungsapparaten auszustatten. Infolgedessen muß man sich begnügen, mehrere benachbarte Städte auf einen Apparat zu verweisen, der entweder in einer von ihnen seinen dauernden Standort erhält oder zeitweilig wechselnd von einer Schule zur andern wandert.

Diejenigen Schulen, die vorläufig noch keine Mittel haben, um einen staatlichen Schulapparat anzuschaffen, müssen auf die öffentlichen Lichtspielhäuser verwiesen werden (vgl. unter »Kommunalisierung«). Da diese in den späteren Nachmittagsstunden, oft schon von 3 Uhr an für öffentliche Vorführungen benutzt werden, stehen sie für Schulzwecke nur in den Vormittags- und frühen Nachmittagsstunden zur Verfügung. Die Theaterbesitzer werden gegen entsprechende Vergütung gern bereit sein, ihre Lokale und Apparate zu diesem Zweck herzuliehen. In größeren Städten, wo es viele Schulen und mehrere Kinos gibt, wird man letztere zuweilen sämtlich für diesen Zweck verwenden müssen. Auch dann macht die Verteilung der Schulen auf sie und die Feststellung des Stundenplanes große Mühe. Es wird empfohlen, diese Arbeit in die Hand eines hauptamtlich beschäftigten Leiters zu legen, wie es wohl hie und da schon geschehen ist.

Was nun die Filme betrifft, so wird es sich bei ihnen, da sie dauernd gebraucht werden, nicht darum handeln können, sie wie die Unterhaltungsfilme nur eben für den einmaligen Gebrauch zu entleihen. Vielmehr wird man sie kaufen müssen. Eine Verleihorganisation, die etwa ihren Sitz in Berlin oder Stettin hätte, wäre nicht imstande, sämtliche 50 000 Schulen Deutschlands leihweise mit Filmen zu versorgen. Die Filmfabriken müssen vielmehr ihre Lehrfilme käuflich abgeben und die Städte müssen dafür sorgen, daß sie in Filmarchiven gesammelt werden. Diese könnte man ganz gut mit den Lichtbildstellen für Projektionsbilder zusammen einrichten. Diapositive und Filme werden passenderweise derselben Verwaltung unterstellt. Größere Städte mit mehreren Schulen werden mit der Zeit ihr eigenes Film- und Lichtbilderarchiv haben wollen, kleinere müssen sich zusammentun und einen Leihverkehr für die ihnen angeschlossenen Städte einrichten. Die Lehrer können ja einige Tage vorher wissen, wann sie einen bestimmten Film

vorführen werden, und müssen darnach ihre Dispositionen treffen. Die gekauften Glasbilder und Filme können außer für Schulzwecke auch für öffentliche Vorträge in Vereinen oder in geschlossenen Gesellschaften sowie für Volkshochschulkurse verwendet werden. Auf diese Weise kommen die Kosten des Ankaufs bald wieder herein. Selten benötigte Filme wird man besser nicht käuflich erwerben, sondern nach Bedarf entleihen. Die Ufa hält mit Recht die Einrichtung eines eigenen Schulfilmarchivs für größere Städte und ganze Staaten oder Provinzen für das erstrebenswerte Ziel, da das Verleihgeschäft bei der häufigen Benutzung der regelmäßig gebrauchten Filme nicht gut zentralisiert werden kann. Sie rät, diese Filmarchive in den Landes- und Provinzhauptstädten in Verbindung mit den örtlichen Provinzialschulkollegien anzulegen.

Nicht nur die städtischen Schulen, sondern auch die Landschulen kommen für Anschaffung von Kinematographen und für Abnahme von Filmen in Frage. Als Apparat wird für sie der billigere, auf Hand-, gewünschtenfalls auch Motorbetrieb eingerichtete empfohlen, der an jede elektrische Lichtleitung angeschlossen oder, mangels einer solchen, auch mit Ersatzlicht versehen werden kann. Die Universalfilmaktiengesellschaft Berlin W 9, Köthenerstr. 43, liefert diese Apparate. Die Filme wären aus dem betreffenden Kreisschulfilmarchiv oder Provinzialschulfilmarchiv leihweise in regelmäßiger Folge zu liefern. Solange es noch nicht möglich ist, daß jede Stadt oder jede kleine Gruppe von Städten einen eigenen Vorführungsapparat erhält, müssen die in Preußen auf Veranlassung des Landwirtschaftsministeriums in der Einrichtung begriffenen Kreis- und Dorf-Wanderkinos für den Schulunterricht herangezogen werden. Den Schulleitern und Lehrern wird man das Recht geben müssen, die von ihnen gewünschten Filme auf Grund der von der Ufa ausgegebenen Verzeichnisse auszuwählen, wobei ihnen die zugehörigen Erläuterungen und Vorträge mitgeschickt werden. Diese sind natürlich nicht zum wörtlichen Vortrag bestimmt, sondern müssen dem jedesmaligen Zweck angepaßt werden. Daß für das Land besonders die landwirtschaftlichen Filme von großer Bedeutung sind, besonders wenn sie nicht nur in den Volksschulen, sondern auch in den Ackerbauschulen, Landwirtschaftskammern, landwirtschaftlichen Vereinen, Genossenschaften, Volksbildungsvereinen usw. vorgeführt werden, braucht nicht erwähnt zu werden. Die großen Wohlfahrtsfilme über die Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten und die Förderung der Säuglingspflege können vom Kreisarzt erläutert und zur Kenntnis weiter Kreise gebracht werden. Das wird besser als alle »Aufklärungsfilme« wirken.

Die preußische Regierung hat schon im Januar 1910 einen Erlaß über die Gründung von »Dorfkinos« herausgegeben und dabei

betont, daß diese nicht zur Abnahme der großstädtischen Schundfilms, sondern zur wahren Volksbildung und zur fachlichen Belehrung weiter Kreise dienen sollen. Dabei wird besonders auf die Filme landwirtschaftlich-technischen und volkswirtschaftlichen Inhalts hingewiesen.

Die im Vorhergehenden kurz skizzierte Organisation des Lehrfilmwesens der Ufa erfordert einen großen technischen Apparat und ein gut eingearbeitetes technisches und wissenschaftliches Personal. All das ist mit großen Mühen und Kosten verbunden, wobei bis auf weiteres der rein geschäftliche Gewinn den Aufwendungen bei weitem nicht entspricht. Nur ein so kapitalkräftiges Unternehmen wie die Ufa, das nötigenfalls mehrere Jahre mit Verlust arbeiten kann, war imstande, sich auf die so kostspielige Herstellung zahlreicher Lehrfilme einzulassen. »Die Voraussetzung für die Möglichkeit hierzu ist aber der baldige Entschluß der Provinzial- und Stadtschulbehörden zur Anlage von eigenen Schulfilmarchiven und zur Beschaffung von Apparaten.«

Haben wir erst einmal überall das Schul kino, so ist damit auch das Problem des Jugendlichenbesuches aufs einfachste gelöst. Denn es ist selbstverständlich, daß Schülern dann der Besuch des Kinos nur in der Form des Schulkinos und nur in Begleitung der Lehrer gestattet werden darf. Sie sollen wissen, daß das öffentliche Kino für sie überhaupt nicht existiert. Die Schuldirektoren haben das Recht, dessen Besuch jederzeit zu verbieten. Ein Anspruch auf den Besuch des unterhaltenden Kinos kann von den Schülern in keiner Weise erhoben werden. In meiner Jugendzeit gab es nichts der Art. Es gibt viele harmlose Jugendvergnügungen, die die Augen und Nerven nicht angreifen, und bei denen man nicht immer in Angst sein muß, daß die Kinder etwas Unpassendes zu sehen bekommen: Spaziergänge, Jugendspiele, Turnen, Rudern usw. Die Eltern sollen wissen, daß die vom Kino verursachte Anstrengung der Augen und Nerven nur durch den Zweck der Belehrung gerechtfertigt werden kann. Wirklich künstlerische Darbietungen harmlosen Charakters wie Märchen, Pantomimen, Tänze und Humoresken brauchen darum aus dem Schul kino nicht ausgeschlossen zu sein. Nur sollen sie sich immer als Nebensache geben. Jedenfalls soll aber das Schul kino auf die Schüler nicht so wirken, daß sie sich dadurch an das öffentliche Kino gewöhnen. Es soll für sie vielmehr ein Ersatz des letzteren sein, für das sie, wenigstens in seiner jetzigen Form, noch nicht reif sind. So wird die Schwierigkeit der Unterscheidung von Jugendlichen- und Erwachsenen-Aufführungen beseitigt. Volksschüler, die die Schule schon mit 14 Jahren verlassen, sollten das Recht haben, die Schulkinos bis zum 18.—19. Lebensjahre, d. h. bis zum Alter der Gymnasial- und Oberrealschulabiturienten zu besuchen.

Die gesetzlichen Bestimmungen für den Kinobesuch Jugendlicher wären also einfach durch den Paragraphen zu ersetzen: »Jugendliche unter 18 Jahren dürfen nur Schulkinos besuchen.«

Über die Wirkung des Schulkinos auf die Schüler berichtet der »Vorwärts« vom 28. März 1920, Nr. 162 mit Bezug auf Altona, über dessen Einrichtungen später noch gehandelt werden soll: »Der Nutzen dieses Unterrichtsmittels macht sich in den Fortschritten der Schüler deutlich bemerkbar. Da wird z. B. in einer Filmstunde der Betrieb eines Hochofenwerkes gezeigt. Der Lehrer macht das Gesehene zum Aufsatzthema und die Leistungen sind ausgezeichnet. Was dem Auge des Erwachsenen entgangen war, hatten die Kinder wahrgenommen und, wie der Aufsatz zeigte, geistig verarbeitet.«

Prinzipiell verschieden vom Schul kino ist das Unterhaltungskino. Auch dieses kann von der Stadtgemeinde begründet und betrieben werden. Es sollte nach dem Gesagten nur für Erwachsene bestimmt sein. Der Techniker, der es leitet, müßte als städtischer Beamter der Kontrolle der Stadtverwaltung unterstehen. Jedenfalls müßte er außerdem Sicherheit für einen einwandfreien Betrieb des Lichtspieltheaters im Sinne der Reform geben.

Man darf diese Einrichtung nicht mit der »Kommunalisierung« verwechseln. Denn neben dem Musterkino werden vorläufig die übrigen Privatkinos weiter bestehen. Es ist sogar zu hoffen, daß sie durch das Vorbild des Gemeindekinos in ihrem Niveau gehoben werden. Freilich wäre auch das Gegenteil denkbar, daß nämlich die Privatkinos das Gemeindekino an Schund zu überbieten und ihm dadurch das Wasser abzugraben suchten. Sollte dies der Fall sein und das Gemeindekino in den Geruch eines »frommen« und »langweiligen« Erziehungsinstitutes kommen, so wäre das nach dem früher Ausgeführten die Schuld seines Leiters, und man müßte sich dann mit dem Nutzen zufrieden geben, der darin liegt, daß es den anständigen Bürgern, besonders den Frauen und Mädchen der Stadt, die die Schundkinos nicht besuchen, Gelegenheit gäbe, diese schöne Erfindung in einwandfreier Form zu genießen.

Die Hauptschwierigkeit ist auch dabei die Beschaffung guter Bildstreifen. Wenn es sich nur um belehrende Filme handelte, wären diese jetzt von der Ufa, wie gesagt, leicht zu haben. Aber in den unterhaltenden Kinos können sie nie die Hauptsache bilden, wenn nicht der Besuch darunter leiden soll. Angenommen, selbst der Arbeiter hätte einen so leidenschaftlichen Bildungstrieb, wie er ihm von seinen Führern angedichtet wird, so würde er doch nicht nur belehrende Filme sehen, sondern auch seine Phantasie anregen wollen. Und woher die unterhaltenden Filme nehmen? Da gilt es eine Organisation zu

schaffen, durch die vermieden wird, daß jede Stadt für sich eine Filmprüfungsstelle einrichtet, mit den Filmfabrikanten in Verbindung tritt, die von ihnen eingesandten Filme auf ihre Anständigkeit und Brauchbarkeit prüft und damit eine Menge Zeit und Kraft vergeudet, die besser für andere Zwecke verwendet würde.

So kommt man also auch hier zur Zentralisierung. Der Ankauf der Filme und ihre Zensur im Sinne der Reform müßte in die Hand einer Zentralstelle gelegt werden, die diese Arbeit für ganz Deutschland übernehme. Hier setzt nun wieder der Vereinsgedanke ein, der sich auch sonst, wie wir gesehen haben, vielfach in den Dienst der Kinoreform gestellt hat. Und zwar in der Form, daß viele Gemeinden zu einem Verbandsverbande mit dem Zweck der Zentralisierung der Vorzensur zusammentreten. Dieser Gedanke ist vor einigen Jahren von einer Stettiner Organisation, dem *Bilderbühnenbund deutscher Städte*, aufgenommen und mit großer Energie durchgeführt worden. Schon früher waren in einzelnen Gemeinden Deutschlands, z. B. Eickel in Westfalen, Gemeindekinos entstanden, die aber aus Mangel an Stoff infolge der Schwierigkeit der Beschaffung guter Filme nicht leben und nicht sterben konnten. Deshalb entschloß man sich im Jahre 1917, mitten im Kriege, in Stettin eine zentrale Organisation zu schaffen, die den Gemeinden in ganz Deutschland die Gründung von Musterkinos erleichtern sollte. Der Oberbürgermeister der Stadt, Dr. Ackermann, und der Direktor der städtischen Bibliothek, Dr. Ackerknecht, beschlossen die Gründung eines Verbandes von Stadtgemeinden, die gewillt wären, Musterkinos zu errichten. Als Mittelpunkt der Unternehmung diente die Urania in Stettin, ein halb städtisches, halb im Betrieb eines Vereins stehendes Lichtspielhaus, das schon früher sein Programm mit einer gewissen Sorgfalt zusammengestellt hatte. Allerdings war die Auswahl der dort gespielten Dramen keineswegs immer einwandfrei gewesen, z. B. waren Aufklärungsfilme wie »Es werde Licht« zugelassen worden (S. 33 f.). Da man von vornherein neben der Unterhaltung auch die Belehrung ins Auge gefaßt hatte, traten die Gründer des neuen Unternehmens alsbald mit dem vom Geheimen Oberregierungsrat Prof. Dr. Pallat geleiteten »Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht« in Berlin in Verbindung.

Vom 3. bis 5. April 1917 fand in Stettin in den Räumen der Urania ein Lehrgang über Lichtspielwesen statt, zu dem alle deutschen Städte mit über 10 000 Einwohnern eingeladen waren. Die Vorträge, die dort gehalten wurden, bezogen sich auf verschiedene Seiten der Kinetographie, sowie auf die technischen Fragen der Gründung und des Betriebs von Musterkinos.

Leider war der Zeitpunkt, der für diese Zusammenkunft gewählt

war, nicht sehr glücklich, da die deutschen Gemeinden gerade damals schwere Sorgen z. B. über Ernährung hatten, die ihnen gewiß näher lagen als die Gründung eines wenn auch edlen Vergnügungsinstituts. Der Lehrgang war deshalb nicht sehr stark besucht.

Dennoch wurde im Anschluß an diese Zusammenkunft ein Deutscher Ausschuß für Lichtspielreform gegründet, der den Auftrag erhielt, die Zentralisierung des Gemeindelichtspielwesens zu organisieren. Er gründete zu diesem Zweck im Februar 1918 den Bilderbühnenbund deutscher Städte (Bbb), der alle Gemeinden umfassen sollte, die gewillt wären, mit Hilfe dieser zentralen Organisation Gemeindekinos auf der Grundlage der Reform einzurichten. Auch bei der Wahl dieses Namens hatte man keine glückliche Hand. »Lichtspielbund deutscher Städte« wäre schöner gewesen. Der Bund sollte nicht nur Städte, Landgemeinden und andere Kommunalverbände, sondern auch gemeinnützige Vereine und Stiftungen umfassen, die sich in den Dienst der guten Sache stellen wollten. Die Aufgabe der Bundesleitung sollte nicht nur in der sachgemäßen Auswahl aus den schon vorhandenen Filmen, sondern auch in der Anregung der Filmgesellschaften zur Herstellung neuer Filme dieser Art bestehen. Die Leitung trat sofort mit drei Filmgesellschaften in Verbindung, die sich verpflichteten, sie mit Filmen zu versorgen, nämlich dem militärischen Bild- und Filmamt (»Bufa«), das sich während des Krieges in Berlin aus den kriegerischen Bedürfnissen heraus entwickelt und z. B. die bekannten Filme vom Kriegsschauplatz, den Sommefilm usw. hergestellt hatte, der Deutschen Lichtbildgesellschaft in Berlin und später auch der schon genannten Ufa. Alle drei sprachen bei den Verhandlungen die Erwartung aus, daß der Bbb seine Filme von ihnen beziehen werde.

Auch hier handelte es sich also keineswegs um eine Sozialisierung. Denn der kapitalistische Betrieb in Gestalt der großen Filmgesellschaften blieb weiter bestehen und die Gründung der Gemeindekinos bedeutete, wie wir gesehen haben, nicht einmal eine Kommunalisierung. Nur ein Zweig des kapitalistischen Geschäftes war ausgeschaltet, nämlich das Verleihgeschäft. Dieses war bisher nötig, weil die Fabrikation sich fast ganz in Berlin konzentrierte und die Fabrikanten nicht selbst im ganzen Lande herumreisen konnten, um ihre Waren an den Mann zu bringen. Andererseits hatte der Kinobesitzer keine Zeit, fortwährend nach Berlin zu reisen, um sich dort die neuesten Filme vorführen zu lassen. So bediente er sich gerne des Vermittlers, der ihm Kosten und Arbeit ersparte. Der Bbb übernahm nun selbst die Funktion des Verleihers, d. h. die Vermittlung zwischen Erzeuger und Verbraucher. Denn es hatte für ihn natürlich keinen Zweck, direkt mit

den Fabrikanten in Verbindung zu treten und sich außerdem noch mit den Spesen des Verleihs zu belasten. Vielmehr sollten sich die Verbraucher, will sagen die zu ihm gehörigen Städte, genossenschaftlich zusammenschließen und direkt vom Fabrikanten kaufen, ähnlich den Konsumgenossenschaften. Das war ein guter Gedanke, da so die durch die Leihgebühren erwachsenden Kosten erspart wurden.

Der Bbb seinerseits war, wenn er auch die kapitalistische Organisation des Wirtschaftsbetriebs voraussetzte, selbst nicht als kapitalistisches Unternehmen gedacht. Auch die Gemeinden, die ihm angehörten, sollten nicht auf Gewinn sehen. Sie mußten sogar darauf rechnen, wenigstens anfangs mit Unterbilanz zu arbeiten. Das ganze Unternehmen hatte einen rein idealen Charakter, es diente lediglich der Kultur, der Volkswohlfahrt. Man rechnete dabei von vornherein nicht auf Überschüsse. Vielmehr wollte man sich damit begnügen, die Gemeinden bei der Gründung von Musterkinos zu unterstützen und ihnen einwandfreies Material zur Vorführung zu liefern. Besonders die unterhaltenden Filme sollten in Stettin von der Zentralstelle geprüft werden, ob sie sowohl den gesetzlichen und polizeilichen Bestimmungen, als auch höheren ästhetischen und ethischen Anforderungen genügten. Dadurch sollten die Städte instand gesetzt werden, dem Schund, der sich schon damals in der Industrie breit machte, zu entgehen. Die behelrenden Filme, die ja nicht beanstandet werden konnten, sollten den Stadtverwaltungen ebenfalls durch den Bbb vermittelt werden, der seinerseits wie gesagt über ihre Lieferung mit den großen Filmgesellschaften Kontrakte abgeschlossen hatte. Man kann also den Bbb als eine besondere Form des Filmverleihgeschäftes oder der Filmvermittlung mit speziell kultureller Absicht bezeichnen.

Schon bei der Gründung des Verbandes wurde gegen diese Kultur tendenz geltend gemacht, daß eine zu rigorose Stellungnahme in moralischer und ästhetischer Beziehung gewisse Gefahren mit sich bringen würde. Man sprach die Befürchtung aus, daß die Privatkinos, die ja weiter bestehen bleiben sollten, dem Musterkino durch ihren Kitsch und ihre Sensation erfolgreiche Konkurrenz machen würden. Wenn die große Masse sich erst einmal daran gewöhnt hätte, das Musterkino gewissermaßen als »Musterknaben«, als frommes und gesetztes Lichtspieltheater zu betrachten, dann würde es desselben bald müde werden und in die schlechten, aber interessanten Kinos laufen. Diese Erwägung, der man unter der Voraussetzung des Weiterbestehens des Dramas die Berechtigung nicht absprechen konnte, führte nun zu einer gewissen opportunistischen Stellungnahme, zum Nachgeben gegenüber dem Kitsch. Man sei, so erklärten die Gründer, durchaus nicht darauf aus, nur Filmkunstwerke zur Vorführung zu bringen. Es

sei schon viel gewonnen, wenn man nur »moralisch einwandfreie und intellektuelle Ware in geschmackvoller Aufmachung« vermittele. Dr. Ackerknecht hat das später in seiner Broschüre »Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege« in scharfsinniger Weise zu begründen gesucht. Die Reform dürfe, wenn sie Erfolg haben wolle, nicht gleich zu weit gehen. Sie müsse vielmehr gewisse Konzessionen an den Geschmack des Publikums machen. Man könne nach der ethischen und ästhetischen Qualität drei Arten von Filmen unterscheiden: erstens moralisch und ästhetisch einwandfreie, zweitens moralisch einwandfreie, aber ästhetisch anfechtbare, drittens moralisch und ästhetisch verwerfliche. Von diesen dreien seien natürlich die ersten vor allem anzustreben. Da aber das Publikum für ästhetische Feinheiten vorläufig noch nicht reif sei und nun einmal seine Sensation verlange, müsse man sich bis auf weiteres auch mit der zweiten Art zufrieden geben. Man könne sie als »Kitsch« bezeichnen, aber es sei jedenfalls kein gefährlicher Kitsch. Ganz zu verwerfen sei nur die dritte Art, die man als »Schund« bezeichnen müsse.

Diesen Grundsätzen entsprechend sollte nun die Auswahl der Filme für die Mitglieder der Bbb stattfinden. Das heißt ihre Programme sollten ungefähr dieselben sein, wie dasjenige der Stettiner Urania bisher gewesen war.

Ich halte diese Stellungnahme prinzipiell für bedenklich. Der Bilderbühnenbund hat sich leider nicht entschließen können, das Drama von vornherein abzulehnen. Er ist dabei von der irrigem Voraussetzung ausgegangen, daß Kinematographie und Kinodrama identisch seien, daß ein Kino ohne Drama nicht gedacht werden könne. Hätte man die Vorschläge zur Ausbildung künstlerischer Gattungen, die ich schon in unserer Dürerbund-Flugschrift gemacht hatte, einer genaueren Prüfung unterzogen, so würde man sich von der Irrigkeit dieser Annahme überzeugt haben. Statt dessen war die Argumentation: Kinodramen sind nun einmal nötig. Das ist zwar schade, läßt sich aber nicht ändern. Sie sind eben das einzige, was zieht. Man muß sich deshalb damit begnügen, nur die unanständigsten und rohesten unter ihnen zu verbannen, während man die bloß dummen, albernen und kitschigen zulassen muß.

Damit ist aber der Reform nicht gedient. Eine Reform muß, wenn sie Erfolg haben soll, vor allem konsequent sein. Macht sie schon von vornherein Konzessionen, so hat sie gleich verspielt. Gewiß, ein Ideal läßt sich niemals ganz durchführen. Dafür ist es eben ein Ideal. Die Reinheit reformatorischer Bestrebungen wird in der Praxis immer durch die Unvollkommenheit der menschlichen Natur getrübt. Nimmt man aber diese Trübung gewissermaßen vorweg und stellt sie schon

in die Rechnung ein, so wird nicht viel von dem Ziel übrig bleiben. Deshalb soll man das Ideal von vornherein in aller Reinheit aufstellen. Daß dies nicht geschehen ist, halte ich für den Hauptfehler der Stettiner Organisation. Ich glaube, daß die Schwierigkeiten, mit denen der Bilderbühnenbund zu kämpfen hat, zum Teil darauf zurückzuführen sind, daß seine Ideale eben doch nicht ganz den Wünschen der Gebildeten entsprechen. Es fehlt ihnen ein klares, sachliches Prinzip. Der Bbb macht der alten Richtung zu viel Konzessionen. Wozu brauchen wir einen Städtebund, wenn beherrschende Filme direkt von der Ufa bezogen werden können und die unterhaltenden Filme, die man von Stettin geliehen bekommt, eben doch keine reine Kunst sind? Schon bei der Gründung des Verbandes bemerkte ein Gegner, offenbar ein Vertreter der Filmindustrie, nicht ohne Grund, die Stettiner Urania habe seit Jahr und Tag nichts vorgeführt, was nicht schon in anderen Lichtspieltheatern zu sehen gewesen wäre. Die Gründung habe also eigentlich keinen Zweck, es sei viel besser, mit vorhandenen Kinos Verträge abzuschließen, als neue Bühnen zu gründen.

Ich glaube deshalb auch nicht, daß der Bilderbühnenbund, wenn er dieses Programm festhält, das, was er anstrebt, vollkommen erreichen wird. Die erotischen und kriminellen Dramen werden, da er sie nicht prinzipiell ausschließt, nach wie vor in den ihm angeschlossenen Gemeindekinos gespielt werden, wenn auch vielleicht unter Beseitigung der allerschlimmsten Auswüchse. Für eine solche hätte aber auch die Zensur genügt, dazu bedurfte es keiner so komplizierten Organisation.

Was nun diese letztere betrifft, so haftet ihr eine gewisse Schwerfälligkeit an, die, wie ich glaube, auch der Weiterentwicklung des Unternehmens nicht besonders günstig gewesen ist. Allerdings schlossen sich ihm gleich bei der Gründung 55 Gemeinden (einschließlich der Vereine und Stiftungen) an, 27 als ordentliche und 28 als außerordentliche Mitglieder. Außerdem erklärten eine Anzahl von Gemeindevertretern grundsätzlich, d. h. vorbehaltlich der Genehmigung durch ihre städtischen Kollegien die Geneigtheit ihrer Heimatsstädte zum Beitritt. Mustert man aber die Namen der beigetretenen und der dem Unternehmen sympathisch gegenüberstehenden Gemeinden, so sieht man, daß verhältnismäßig wenig größere Städte darunter waren, wohl aber viele kleine, ganz unbekannte. Offenbar war der Beitritt zum Teil durch zufällige persönliche Beziehungen veranlaßt. Man vermißt eine Bekundung des Gefühls, daß es Ehrenpflicht wenigstens aller größeren Städte wäre, die Kinoreform kräftig in die Hand zu nehmen.

Diese Zurückhaltung wird sich allerdings zum Teil aus der Ungunst der damaligen Zeitverhältnisse erklären. Zum Teil beruhte sie aber darauf, daß man vielfach der irrigen Meinung war, der Beitritt

setze die sofortige Gründung eines Musterkinos voraus, wozu sich natürlich die meisten Gemeinden während des Krieges nicht entschließen konnten. Demgegenüber wurde schon damals auf den Unterschied zwischen ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern hingewiesen, der in der Satzung vorgesehen war. Von diesen beiden sind nur die ersteren zur Gründung eines Musterkinos verpflichtet, gleichzeitig natürlich auch zur Zahlung eines höheren Eintrittsgeldes und Jahresbeitrags. Diese richten sich nach der Größe der betreffenden Stadt. Die außerordentlichen dagegen brauchen kein unterhaltendes Kino, sondern nur ein Schulkino einzurichten, haben aber — bei niedrigerem Jahresbeitrag — auch gewisse Rechte an den Unternehmungen des Verbandes: Bezug seiner Drucksachen, jetzt auch der Zeitschrift »Bildungspflege« und Beratung bei der Gründung des Kinos und dessen Belieferung mit Schulfilmen durch die Stettiner Zentralstelle. Auch wurde schon damals darauf hingewiesen, daß die Gründung eines Gemeindekinos keineswegs den Neubau eines Theaters voraussetze — wovor wohl manche Städte zurückschrecken mochten —, sondern daß es den Gemeinden freigestellt sei, ein schon bestehendes Privatkino anzukaufen und in Betrieb zu nehmen. Der Beitritt war den Stadtgemeinden also ziemlich leicht gemacht. Sie konnten ihn ganz allmählich vollziehen, indem sie zuerst außerordentliche, dann, sobald sich die Mittel zum Ankauf oder Neubau eines Unterhaltungskinos boten, ordentliche Mitglieder wurden.

Auf die Statuten des Bbb im einzelnen einzugehen, muß ich mir hier versagen. Genug, daß die ordentlichen Mitglieder sich durch den Beitritt verpflichteten, ihre Vorführungen den Reformgrundsätzen, wie sie in Stettin vertreten wurden, anzupassen, d. h. die von der Betriebsstelle in Stettin herausgegebenen Spielfolgen ihren Vorführungen zugrunde zu legen. Sie mußten dem Bunde die betreffenden Filme zu den Tarifpreisen abnehmen. Das geschäftliche Verfahren ist jetzt folgendes: Wenn eine Gemeinde sich entschließt, dem Bilderbühnenbund beizutreten, muß sie zunächst bei der Betriebsstelle Stettin, Grüne Schanze 8, die Zeitschrift »Bildungspflege«, das Organ des Bundes, das seit dem 1. Oktober vorigen Jahres erscheint, sowie seine Satzungen und sonstigen Drucksachen bestellen. Sodann muß sie aus ihrer Bürgerschaft einen örtlichen »Bilderbühnenausschuß« gründen. Dieser wird natürlich in erster Linie aus denjenigen Personen der Stadt bestehen, die sich für das Kinowesen interessieren und wahrscheinlich auch die Stadtverwaltung zum Beitritt überredet haben. An der Spitze des »Bilderbühnenausschusses« muß der Bürgermeister stehen, eines seiner Mitglieder, womöglich ein Lehrer, zum Vertrauensmann für das Schulkino ernannt werden. Der Ausschuß muß sich dann darüber schlüssig machen, ob zunächst nur ein

Schulkino gegründet werden soll, oder ob die Stadtgemeinde gleich auch ein Unterhaltungskino, ein »Musterkino«, wie es heißt, zu haben wünscht. Im ersteren Falle tritt sie dem Bbb als außerordentliches, im letzteren als ordentliches Mitglied bei. Der Vertrauensmann für das Schulkino setzt sich zum Zweck der Gründung eines solchen mit dem Leiter der Betriebsstelle in Stettin, Direktor der Urania Schnalle, in Verbindung, der zum Zweck örtlicher Beratung bereit ist, sich auf Wunsch persönlich einzufinden. Außerdem muß er mit dem Leiter des Stettiner Schulfilmarchivs, Lyzeallehrer Reepel, in Verbindung treten, der den Verkauf und die Verleihung der Schulfilme unter sich hat. Falls die Einrichtung eines Unterhaltungskinos oder einer »Bilderbühne«, also der Beitritt der Gemeinde als ordentliches Mitglied in Betracht gezogen wird, muß der Bilderbühnenausschuß sich entscheiden, ob die Gemeinde selbst eine solche einrichten und verwalten will, oder ob ein Verein oder mehrere Vereine (z. B. Kunstverein, Dürerbund, Goethebund, Volksbildungsverein, Verein für Wohlfahrtspflege, Lehrerverein usw.) damit zu betrauen sind. Ferner muß Entscheidung getroffen werden, ob ein Neubau oder der Ankauf bzw. die Mietung eines der schon bestehenden Privatkinos oder irgend eines anderen Gebäudes gewünscht wird. Eine weitere Möglichkeit wäre die, daß die Stadt mit einem zuverlässigen Unternehmer, etwa einem ansässigen Kinobesitzer, einen Vertrag abschliesse, in welchem Falle dieser sich allerdings auf die Reformgrundsätze, so wie sie in Stettin angenommen sind, verpflichten müßte. Ist alles dies entschieden und die Organisation vollendet, so tritt die neugegründete Bilderbühne der »Betriebsgemeinschaft ordentlicher Mitglieder des Bilderbühnenbundes deutscher Städte« bei, wodurch sie sich die regelmäßige Versorgung mit Filmen sichert. Dabei ist ein wöchentlicher Wechsel des Programms vorgesehen. Die Programme bzw. Erläuterungen, die mit den Filmen zusammen von Stettin aus regelmäßig an die einzelnen Bühnen verschickt werden, sind so zusammengestellt und abgefaßt, daß ihre Vorführung höchstens zwei Stunden dauert. Der Bbb schließt ausländische Filme nicht grundsätzlich aus. Er wird sie so lange vertreiben, wie die ausländische Industrie auf dem betreffenden Gebiete bessere Filme liefert als die deutsche. Doch hofft er, daß die deutschen Filmgesellschaften mit der Zeit alle notwendigen Filme in guter Qualität herstellen werden, so daß man schließlich des ausländischen Imports ganz entraten kann.

Die Entwicklung des Bbb ist nicht sehr rasch vonstatten gegangen. Mögen nun die Ausgaben beim Eintritt und die Jahresbeiträge manchen Gemeinden zu hoch erschienen sein, oder mag die Schwerfälligkeit der Organisation hier und da abgeschreckt haben, Tatsache ist, daß gegen-

wärtig erst etwas über 140 Städte usw. dem Bbb angehören. Viele Gemeinden, die zwar Schulkinos eingerichtet haben, aber die Unterhaltungskinos den Privatbesitzern überlassen, von denen sie hohe Steuern beziehen, können sich nicht zu der Ausgabe entschließen, die der Eintritt in den Bbb erfordert. Selbst bei der Gründung eines Unterhaltungskinos glauben manche, ohne den Bbb auskommen zu können. Auch macht offenbar die Beschaffung einwandfreier Filme in größerer Zahl Schwierigkeiten. Es ist mir wohl von Stadtverwaltungen, bei denen ich den Eintritt in den Bund anregte, erwidert worden, daß die Organisation etwas schwerfällig, anscheinend auch noch nicht fertig sei, daß die rechtzeitige Lieferung der Filme Schwierigkeiten mache usw. Ich kann das natürlich nicht kontrollieren, vermute aber, daß es für den Bund eine Erschwerung des Betriebes bedeutet, daß er seinen Sitz nicht im Mittelpunkt der Industrie, d. h. in Berlin hat.

In der Tat scheint sich neuerdings eine Entwicklung anzubahnen, die von Stettin wegführt, und bei der die Reichshauptstadt eine größere Bedeutung gewinnt. Schon bei der ersten Organisation war vorgesehen, daß in Verbindung mit dem Stettiner Bbb am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin ein »Lichtspielrat« eingerichtet werden sollte, dem die Aufgabe gestellt war, alle Anregungen zu Lichtbildern, Entwürfe, vorführungsfertige Bildstreifen, Begleitvorträge usw. zu prüfen und zu begutachten und wissenschaftliche und künstlerische Sachverständige für die Reform des Lichtspiels zu interessieren. Damit wäre also dem Zentralinstitut gewissermaßen die Aufgabe zugefallen, einen Teil der geistigen Arbeit für die Stettiner Bewegung zu übernehmen. Gleichzeitig sollte der bisherige Filmzensor der Berliner Polizei, Prof. Brunner in Berlin, eine »Auskunftsstelle« einrichten, um die rein geschäftsmäßigen Verbindungen mit Filmfabriken, Kinobühnen usw. herzustellen. Im vorigen Jahr hat sich der damals zum Zweck der ganzen Organisation in Stettin gegründete Lichtspielrat aufgelöst, nachdem er, wie es heißt, seine Aufgabe — eben diese Organisation — erfüllt habe. Sein Weiterbestehen wird wohl dadurch erschwert worden sein, daß er einerseits in die Organisation des Berliner Zentralinstituts eingegliedert und dadurch an dessen Satzungen gebunden war, andererseits sich in Abhängigkeit von dem Stettiner Bbb befand, also zwei Herren dienen mußte. Er ist ersetzt worden durch eine amtliche Bildstelle in Berlin, die vom Zentralinstitut im Zusammenwirken mit mehreren preußischen Ministerien, die am Lichtspielwesen interessiert sind, eingerichtet worden ist. Daneben bestand in Berlin noch eine »Reichsfilmstelle«, hervorgegangen aus dem Bild- und Filmamt (Bufa), das während des Krieges besonders für militärische Zwecke gegründet war, aber seit

der Revolution eingegangen ist. Die Berliner Bildstelle ist in folgender Weise zustande gekommen. Das Bestreben der Ministerien, denen Lehranstalten unterstehen, ging dahin, die Herstellung und Verwendung von Lehrfilmen, die für diese Schulen brauchbar wären, einheitlich zu gestalten. Deshalb wandten sich die Ministerien für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, für Landwirtschaft, Domänen und Forsten, für Handel und Gewerbe, das Ministerium des Innern und das Kriegsministerium an das dem Kultusministerium unterstehende Zentralinstitut mit dem Ersuchen, eine Bildstelle einzurichten mit den vier Aufgaben:

1. Sich über das Bedürfnis von Lehrfilmen zu unterrichten.
2. Aufgaben und Anregungen von Lehrfilmen auf ihre Eignung für Zwecke der beteiligten Verwaltungen zu prüfen.
3. Die Filmerzeuger sachverständig zu beraten, insbesondere ihnen geeignete Bearbeiter für Lehrfilme und Begleitvorträge namhaft zu machen.
4. Die fertigen Lehrfilme und Begleitvorträge zu prüfen und über das Ergebnis ihrer Prüfung Bescheinigungen auszustellen.

Damit war also der alte Stettiner Lichtspielrat durch diese amtliche, d. h. unter dem Ministerium für Wissenschaft usw. stehende Bildstelle in Berlin ersetzt, oder, wie man sich auch ausdrücken kann, in ihr neu aufgelebt. Ihre Aufgabe war allerdings insofern eine beschränktere, als sie sich nur mit Lehrfilmen, nicht mit Unterhaltungsfilmen beschäftigte, gleichzeitig aber auch insofern eine tiefgreifendere, als ihren Entscheidungen über die pädagogische Eignung der von ihr begutachteten Filme eine amtliche Geltung zukam. Wenn sie den Schulen einen Film empfahl, so war sein Absatz gesichert. Die Entstehung der Bildstelle aus dem alten Lichtspielrat spricht sich darin aus, daß in ihrem Hauptausschuß außer Vertretern der beteiligten Behörden auch ein Vorstandsmitglied des Stettiner Bbb sitzt. Seit ihrer Gründung haben der Bildstelle zahlreiche Filmentwürfe und Filme zur Begutachtung vorgelegen. Als brauchbar anerkannt worden sind aber nur wenige Bildstreifen. Sie werden im pädagogischen Zentralblatt der Zentralstelle für Erziehung und Unterricht regelmäßig öffentlich bekannt gemacht.

In dieser Entwicklung spricht sich, wie mir scheint, deutlich die Tatsache aus, daß die Filmprüfung immer mehr den Händen privater Vereine entgleitet und in die Hände des Staates übergeht. Es wird wohl auch hier so sein, daß der große »Wasserkopf« Berlin diesen wie jeden provinziellen Organisationsversuch mit der Zeit aufsaugt. In unserem Falle ist dieser Prozeß anscheinend noch dadurch befördert worden, daß erstens die Filmindustrie in Berlin ihren einzigen bemerkenswerten Mittelpunkt hat und zweitens das Unterrichtswesen,

das auf die belehrenden Filme angewiesen ist, sich in der Verwaltung des Staates befindet, also von denjenigen Ministerien abhängig ist, denen Lehranstalten unterstehen. Es ist das ein ganz wesentlicher Grund, der sich für die Verstaatlichung des Kinowesens geltend machen läßt.

Die staatliche Zensur für Lehrfilme, die auf diese Weise entstanden ist, erhält nun dadurch noch ein besonderes Gepräge, daß sie in Verbindung mit mehreren größeren Filmgesellschaften in Berlin steht.

An erster Stelle muß da die Ufa genannt werden, von der schon die Rede gewesen ist. Die meisten der von der Bildstelle begutachteten und empfohlenen Filme sind von der Ufa hergestellt. Doch hat diese auch schon viele Filme ausgeführt, die nicht das Plazet der amtlichen Stelle erhalten haben. Es scheint also, daß der pädagogische Wert ihrer Lehrfilme ein verschiedener ist. Über manche von ihnen habe ich gelegentlich in den Zeitungen ungünstige Urteile gelesen. Ich vermute, daß die Mitwirkung von Gelehrten, die zuweilen zur Pedanterie geneigt sind und die bildliche Wirkung eines Filmes vielleicht manchmal nicht beurteilen können, schuld an dem Übel ist. Jedenfalls wird die Ufa vom Reich schon deshalb bevorzugt, weil es zu ihren Aktionären gehört, d. h. mit mehreren Millionen an ihr beteiligt ist (siehe unten). Ihre Kulturabteilung hat bisher schon große Summen verschlungen und wenig Einnahmen erzielt. Die Aktionäre der Ufa, darunter auch das Reich, wünschen jedoch angemessene Verzinsung ihrer Kapitalien. Seit dem 1. Oktober 1919 hat deshalb die Direktion der Ufa ihre Kulturabteilung, die so wenig Gewinn abwirft, auf sich selbst gestellt, d. h. ihr die Zuschüsse aus ihren sonstigen Einnahmen gesperrt. Da die Kosten der Kulturabteilung bisher nur durch die Einnahmen aus den Unterhaltungsfilmen, besonders den Dramen gedeckt werden konnten, ist es zweifelhaft, ob die Kulturabteilung ohne diesen Zuschuß weiterbestehen kann. Jedenfalls erweckt dieses Verhältnis keine großen Hoffnungen auf eine ethisch und ästhetisch einwandfreie Gestaltung der von der Ufa erzeugten Kinodramen. Man wird unter dem Druck der Aktionäre und — des Staates zugkräftige Dramen herausbringen müssen, und wir wissen ja, was das bedeutet.

Die Ufa hat übrigens das sofort nach der Revolution aufgehobene Bufa, das militärische Bild- und Filmamt, aufgesogen. Seinen Filmbestand, der besonders wegen der vielen Kriegsfilme historisch von großem Wert ist, übernahm zunächst die »Reichsfilmstelle«, die aber aus Mangel an Etatmitteln auf eine bloße Verwaltungstätigkeit eingeschränkt ist. Die Erhaltung und Verleihung der Filme hat sie nun der Ufa überlassen, die jetzt mit einer Bearbeitung dieses Nach-

lasses beschäftigt ist. Wie ich höre, wird dabei, entsprechend unserer neuen pazifistischen Strömung, alles, was mit dem Kriege zusammenhängt, ausgeschaltet. Hoffentlich erhält man es sorgfältig, damit es später einmal, wenn die Zeiten wieder besser geworden sind, unseren Söhnen und Enkeln Kunde von den Heldentaten unseres Heeres geben und den jetzt so tief darniederliegenden nationalen Sinn wieder beleben kann.

Die amtliche Bildstelle in Berlin steht außerdem auch noch mit der Deutschen Lichtspielgesellschaft (DLG) in Verbindung. Diese wollte ursprünglich mit der Kulturabteilung der Ufa eine Lehrfilmgemeinschaft eingehen, derart, daß beide Gesellschaften sich an der Erzeugung beteiligten und dabei spezialisierten, indem z. B. die DLG vorwiegend technologische Bildstreifen herstellte. Aus dieser Gemeinschaft ist aber nichts geworden, dagegen hat die DLG brauchbare Lehrfilme über Frauenturnen, Gärtnerinnenausbildung, Buchdruckgewerbe usw. hergestellt, durch welche die Filme der Ufa in wertvoller Weise ergänzt werden. Außerdem hat sie kürzlich zwei Filmwerke der Filmvortragsgesellschaft in Berlin ausgeführt, »Liebesleben in der Natur« und »Kampf ums Dasein«. Der erste dieser abendfüllenden Filme zeigt Befruchtung, Geburt, Brutpflege an Pflanzen, niederen Tieren, Lurchen und Vögeln, der zweite Anpassungserscheinungen im Tier- und Pflanzenreich und dergleichen.

Auch in München existiert jetzt eine kinematographische Gesellschaft, an der der Staat beteiligt ist. Sie greift insofern noch über die Aufgaben der Berliner Bildstelle hinaus, als sie beherrschende Filme sowohl herstellen als auch begutachten und vorführen will.

Wer diese neueste Entwicklung des für das Schul- und Gemeindekino wichtigen Lehrfilmwesens kennt, fragt sich natürlich, welche Rolle innerhalb dieser zum Teil offenbar sehr kapitalkräftigen und vom Reich unterstützten Unternehmungen der Stettiner Bilderbühnenbund in Zukunft spielen wird. Es steht mir nicht zu, darüber ein maßgebendes Urteil abzugeben. Aber ich kann mich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß er durch die neueste Entwicklung etwas in den Hintergrund gedrängt worden ist. Seine Tätigkeit für den belehrenden Film ist, nachdem die Berliner Bildstelle die Prüfung übernommen hat, weniger wichtig geworden. Sie könnte meines Erachtens nur darin bestehen, daß er als Filmverleiher in großem Stil auftritt, da die Fabrikanten einem Großabnehmer bei der Preisfestsetzung mehr entgegenkommen werden als den einzelnen Städten oder Schulen.

Weiterhin aber scheint mir, daß der Bbb durch diese Entwicklung mehr auf die Pflege des Unterhaltungsfilms hingewiesen wird. Das Reich wird sich mit diesem ja in Zukunft nur in der Form

einer, wie ich glaube, ungenügenden Zensur befassen. Hier bliebe also für eine Organisation wie den Bbb eine wichtige Aufgabe. Nämlich die, neben der Reichszensur eine Vereinzensur strengeren Charakters einzuführen, zu der ja die Möglichkeit auch nach dem Reichslichtspielgesetz vorliegt. Ich denke mir das so, daß der Bbb alle Städte, besonders die süddeutschen, in sich vereinigte, die mit der in Berlin zentralisierten Reichsfilmzensur nicht zufrieden sind und eine strengere Zensur, besonders für Jugendliche, aber auch für Erwachsene wünschen. Voraussetzung dabei wäre allerdings, daß er seinen opportunistisch-laxen Standpunkt gegenüber den Kinodramen aufgäbe und sich ganz auf den Boden der konsequenten Reform stellte, wie sie von mir im vorigen begründet worden ist. Unter dieser Voraussetzung könnte ich jeder Gemeinde den Zutritt zum Bbb dringend empfehlen. Ob es in diesem Falle zweckmäßig ist, Stettin als Sitz beizubehalten oder nach Berlin überzusiedeln oder, wofür manches zu sprechen scheint, eine süddeutsche Stadt, etwa Stuttgart, zum Mittelpunkt des Verleihgeschäftes zu machen, will ich dahingestellt sein lassen ¹⁾.

Im August 1919 hat der Vorstand des Bbb, Oberbürgermeister Dr. Ackermann in Stettin, einen Aufruf ergehen lassen, in welchem die Städte, die dem Bbb noch nicht angeschlossen sind, noch einmal zum Beitritt aufgefordert werden. Er nimmt die neuerdings eingetretene Demoralisation des Kinos zum Anlaß, auszuführen, daß nicht das Angebot des kapitalistisch orientierten Filmmarkts, sondern nur die Auswahl wirklich guter Bildstreifen durch selbstlose und einsichtige Reformer den Städten die Garantie bieten könne, daß das Gute vom Schlechten geschieden wird. »Darum schließt euch zusammen, deutsche Städte! Organisiert und regelt eure Gemeinschaft zum einmütigen Zweck, es gilt Arbeit und Kampf mit mächtigen Gewalten! Die Kommunalisierung ²⁾ gibt euch unter Umständen neue wirksame Machtmittel an die Hand! Haltet zum Bilderbühnenbunde, gebt den bescheidenen Tribut, den seine bisherige Satzung fordert, in die Kriegskasse! Beachtet, was der Bilderbühnenbund euch bietet, helft es zu mehren und zu bessern und spart nicht die Kritik, wo ihr Anlaß dazu findet.«

Der Aufforderung zur Kritik bin ich im vorigen nachgekommen. Ich glaube, daß der Bbb noch eine große Zukunft hat, vorausgesetzt, daß er seine Organisation möglichst vereinfacht, sein Geschäftsgebaren

¹⁾ Die tatsächlichen Daten der obigen Darstellung verdanke ich den Mitteilungen des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin, dem ich dafür besten Dank sage. Für die Urteile und Schlußfolgerungen, die ich daran anknüpfte, übernehme ich allein die Verantwortung.

²⁾ Gemeint ist das Rahmengesetz für Kommunalisierung, siehe weiter unten.

noch etwas flüssiger gestaltet, die ethischen und ästhetischen Grundsätze der Kinoreform noch strenger durchführt, Reformanregungen im positiven künstlerischen Sinne gibt und sich dabei vorzugsweise auf das Verleihen von Unterhaltungsfilmen wirft.

Die Konkurrenz mit den Privatkinos braucht ihn dabei nicht zu schrecken. Sollten die Städte, die solche Gemeindekinos gründen, auch anfangs mit Unterbilanz arbeiten, so wird das mit der Zeit schon besser werden. Die Gemeindekinos werden sich, wenn sie konsequent bleiben und die schlimme Zeit überstehen, ihr besonderes Publikum unter den Gebildeten erobern, und es wird eine reinliche Scheidung eintreten zwischen solchen Kinos, die ein anständiger Mensch besucht, und solchen, die er meidet. Wenn aber die Zahl der Besucher, wie das ja nicht anders sein kann, zunächst geringer sein wird als in den ausgesprochenen Schundkinos, so wird man dafür auch etwas höhere Eintrittspreise fordern können. Außerdem hat man immer noch das Mittel der Steuerschraube, um die Konkurrenz der Privatkinos unwirksam zu machen.

Da die Gesetzgebung sich bisher nicht hat entschließen können, das Kinodrama überhaupt zu verbieten, brauchen wir eine Organisation, die den Städten die Möglichkeit gibt, es wenigstens aus ihren Musterkinos auszuschließen. Vor allen Dingen aber muß der Bbb die Pflege der bisher vernachlässigten künstlerischen Gattungen, die ich im vierten Kapitel beschrieben habe, auf seine Fahne schreiben. Die reformatorische Arbeit, die die Gesetzgebung der Natur der Sache nach nicht leisten kann, sollte der Bbb übernehmen. Die Aufgabe ist groß und verlockend. Für das Volk ist — wie für die Kinder — das Beste gerade gut genug. Ebenso wie wir z. B. beim Bilderbuch keine Kunst zweiten Ranges dulden, in der Hoffnung, daß die Kinder dadurch allmählich zur wahren Kunst erzogen werden, ebensowenig dürfen wir beim Kino den Weg zur wahren Kunst über die Halbkunst, d. h. über den Kitsch, zu gewinnen suchen. Sonst laufen wir Gefahr, daß das Volk an der Halbkunst hängen bleibt und zur eigentlichen Kunst überhaupt nicht kommt.

Während des Druckes erhalte ich von Herrn Dr. Warstat, der beim Bilderbühnenbund deutscher Städte in Stettin an die Stelle Dr. Ackerknechts getreten ist, die neuesten Nachrichten über die Entwicklung des Bilderbühnenbundes, durch die einige der oben S. 180 ff. gemachten Angaben ergänzt werden. Sie lauten:

»Die Mitglie­derzahl ist in erfreulichem Wachsen begriffen. Sie beträgt im Augenblick bereits über 140. Auch die praktische Arbeit des Bilderbühnenbundes hat weitere Ausdehnung erfahren. Augenblicklich veranstalten 21 dem Bunde angeschlossene Bühnen ständig

unterhaltende Vorführungen mit den Spielfolgen des Bilderbühnenbundes. Eine Anzahl weiterer Städte veranstaltet in unregelmäßigen Abständen einzelne Vorführungen, Mustervorführungen oder Bilderbühnentage. Etwa 35 Mitglieder haben ständige Schulvorführungen oder Schullichtspiele eingerichtet, andere bereiten solche vor. Daß der Bilderbühnenbund zur Zufriedenheit seiner Mitglieder arbeitet, beweisen mehrere Berichte, die in Abschrift vorliegen. Selbstverständlich ist es nicht leicht, diese verhältnismäßig große Anzahl von spielenden Bühnen mit guten Filmen zu versorgen. Die Geschäftsstelle des Bilderbühnenbundes löst diese Aufgabe in der Weise, daß sie die gesamte auf dem Filmmarkte erscheinende Produktion von Filmen überwacht und prüft. Das ihr einwandfrei erscheinende Material, sowohl von unterhaltenden als auch belehrenden Filmen, nimmt sie in ihre Listen auf, schließt generelle Verträge über ihren Bezug mit den betreffenden Monopolinhabern und liefert sie auf Grund dieser an ihre Kunden. Auf diese Weise werden auch die Schwierigkeiten beseitigt, die durch eine Belieferung der entfernter liegenden Bühnen von Stettin allein aus entstehen würden. So läßt der Bilderbühnenbund beispielsweise die in Süddeutschland gelegenen Bühnen von München oder Frankfurt a. M. aus beliefern. Mit dieser Einrichtung sind bisher sehr gute Erfahrungen gemacht worden. Die Bemühungen des Bilderbühnenbundes um den Lehrfilm sind keineswegs auf ein totes Geleise geraten.«

Aus dem Verzeichnis »Schulfilm« ergibt sich, daß der Bilderbühnenbund schon über beinahe 70 bearbeitete Schulfilme verfügt. In den Richtlinien für ihre unterrichtliche Verwendung heißt es: »Die seitens des Schulfilmarchivs zur Verleihung gelangenden ‚Schulfilme‘ umfassen Steh- und Laufbilder, meistens mit einem begleitenden Text. Dieser ist entweder ausführlich gestaltet oder bringt nur kurze stoffliche Angaben. Aufgabe des Lehrers ist es, Inhalt und Form des Ganzen dem jeweiligen Bedürfnis der Schule und dem Standpunkt der Schüler anzupassen. Eine Wiedergabe des Textes durch Ablesen würde das unterrichtliche Ergebnis beeinträchtigen. Die Darbietung eines Lehrfilms erfolgt am besten im Anschluß an die in der Schule erfolgte Behandlung eines bestimmten Stoffgebiets zum Zwecke der Wiederholung, Klärung, Ergänzung und Belebung. Zur Beantwortung von Fragen und zu zusammenfassender mündlicher Wiedergabe werden eingestreute Stehbilder Gelegenheit geben. Vielleicht wird man den Kindern auch Gelegenheit geben, sich Notizen zu machen. Eine mäßige Erhellung des Raumes pflegt die Sichtbarkeit der Bilder nicht zu beeinträchtigen. Die Kinder nehmen die Aufgabe zur häuslichen Bearbeitung mit heim. Die Länge des jeweils mit den Stehbildern zu einem Ganzen vereinigten Films ist sehr verschieden. Es ist nicht gesagt, daß das Laufbild den

größten Anteil der Veranschaulichung bestreiten müsse, umso weniger, als für gewisse Zwecke das Stehbild vorzuziehen ist. In der Regel wird man es an der Darbietung eines Lehrfilms genug sein lassen. Die Bearbeitungen sind meist so gefaßt, daß unter Berücksichtigung der nötigen Wiederholungen und Zusammenfassungen sowie des mehrmaligen Vorführens des Bildmaterials die Zeit einer knappen Stunde ausgefüllt wird. Jedenfalls muß vor einer Überfütterung der Kinder gewarnt werden. Es empfiehlt sich, die Texte der einmal zur Vorführung gelangenden Filme des Schulfilmarchivs anzukaufen, um sie für die rechtzeitige Vorbereitung auf spätere Vorführungen zur Hand zu haben und jederzeit nach eigenem Ermessen Änderungen treffen zu können.«

Das Verzeichnis »Schulfilme« zählt auf:

- I. Erdkunde (Länder- und Völkerkunde, Geographie): 18 Filme aus Deutschland, 13 aus dem übrigen Europa, 2 aus Asien, 6 aus Afrika, darunter mehrere Stehbilder.
- II. Botanik: 3 Filme, darunter zwei »Zeitrafferaufnahmen« (Aufnahmen, bei denen länger dauernde Prozesse wie das Aufblühen der Blumen im Frühling zum Zweck der Anschaulichkeit in wenige Sekunden zusammengedrängt werden).
- III. Zoologie: 16 Filme.
- IV. Physik und Chemie: 3 Filme.
- V. Wirtschaftsleben: 4 Filme.
- VI. Soziale Fürsorge (Unterrichtsbetrieb in einer Blindenanstalt): 1 Film.

Ich habe den Eindruck, daß die Auswahl der Themen pädagogisch gut ist. Dr. Warstat hebt hervor, daß diese Lehrfilme den Vorzug haben, methodisch bearbeitet und mit direkt auf das Bedürfnis der Schule zugeschnittenem Vortragstext versehen zu sein. »Der Bilderbühnenbund vermittelt auf Wunsch der Mitglieder auch den Bezug der Lehrfilme der Ufa und der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft in Berlin, deren Filme zum Teil einen mehr wissenschaftlichen als pädagogischen Charakter haben. Durch die Prüfung von Lehrfilmen seitens der Bildstelle im Zentralinstitut in Berlin ist der Bilderbühnenbund keineswegs von diesem Gebiet weggedrängt worden, vielmehr wirkt er bei diesem durch einen Vertreter im pädagogischen Fachausschuß mit. Der Bilderbühnenbund wird in naher Zukunft auch der selbständigen Herstellung neuer Lehrfilme näher treten. Er hat sich mit einer Einlage an der neubegründeten Stettiner Reform-Filmgesellschaft beteiligt und sich dadurch das kulturelle Aufsichtsrecht über diese Gesellschaft gesichert.

Die Schwierigkeit, die sich für den Bilderbühnenbund aus dem Sitz in Stettin ergibt, ist durch die neue Organisation des Filmverleihs (Vermittlung durch München und Frankfurt a. M.) behoben.

Der Vorteil Stettins liegt darin, daß der Bund dort bedeutend billiger arbeitet, als es etwa in Berlin der Fall wäre. Gleichwohl wird der Bilderbühnenbund dem Gedanken, Zweigstellen in anderen Städten Deutschlands einzurichten, nähertreten und hat entsprechende Schritte bereits in die Wege geleitet. Vielleicht wird sich Gelegenheit geben, mit der Filmliga in Berlin und dem Verein zur Bekämpfung des Schundfilms in Essen zusammen zu arbeiten. In ähnlicher Weise könnte dann in anderen Gegenden Deutschlands verfahren werden.«

5. Die Gesetzgebung.

Die bisher wichtigste Form, wie die Behörden einen Einfluß auf den Lichtspielbetrieb gewinnen konnten, ist die Gesetzgebung. Lichtspielgesetze können sich nur auf der Zensur aufbauen. Sie haben den Zweck, eine gewöhnlich schon vorher bestehende ungeordnete Zensur planmäßig zu regeln. Indem sich der Staat zum Erlaß eines solchen Gesetzes entschließt, gibt er der freiwilligen und darum schwankenden und nicht einheitlichen Zensur eine feste Form. Das Recht dazu entnimmt er der Überzeugung, daß die Bestimmungen des Reichsstrafgesetzbuches, auf die man bisher angewiesen war, sowie einige Polizeiverordnungen über die Verhinderung von Ausschreitungen nicht genügen. Diese Überzeugung gründet sich immer auf die Tatsache, daß trotz dieser vorhandenen Bestimmungen schwere Verstöße begangen worden sind, die schließlich zu einer Verwilderung der Industrie geführt haben. Nur die ernste Bedrohung des Volkswohls, die die Folge davon ist, kann den Entschluß rechtfertigen, eine gewerbliche Tätigkeit unter ein Ausnahmegesetz zu stellen.

Seit dem Jahre 1910 etwa ist in Deutschland, und zwar immer dringender der Ruf nach einer Kinogesetzgebung erhoben worden. Die Regierungen haben hier, wenn auch langsam, dem Drängen der Gebildeten nachgegeben. Von 1910–1913 fanden besonders in Württemberg, meistens unter der Führung von Vereinen, an mehreren Stellen Protestversammlungen statt, in deren Entschließungen Regierung und Stände gebeten wurden, die Kinozensur gesetzlich zu regeln. Eine solche war auch die am 21. Mai 1912 in Tübingen veranstaltete, auf der mein Kollege Gaupp und ich referierten (vgl. S. 1 Anm. 1 a und S. 2). Sie war vom Rektoramt der Universität, von der Stadtverwaltung, den Rektoraten der Schulen und mehreren Vereinen einberufen und von gegen 500 Personen besucht. Unsere Referate haben, wie mir noch kürzlich versichert worden ist, einen wesentlichen Einfluß auf Einbringung und Formulierung des württembergischen Lichtspielgesetzes gehabt.

Dieses wurde am 31. März 1914 verabschiedet und trat am 1. Juli desselben Jahres in Kraft. Es ist das einzige Lichtspielgesetz, das ein deutscher Bundesstaat sich gegeben hat. Ich habe seinen Wortlaut auf S. 63—66 meiner »Nationalen Kinoreform« abgedruckt und in derselben Broschüre ausführlich über seine Vorgeschichte und die Beratung der Vorlage in den beiden Kammern berichtet. Dabei mußte ich auch, ohne in dieser Beziehung Vollständigkeit anzustreben, Kritik an manchen seiner Paragraphen üben. Um nicht früher Gesagtes zu wiederholen, verweise ich den Leser auf diese Darstellung. Ich werde sie im folgenden noch in einigen Punkten ergänzen.

Die Hauptbestimmungen des Gesetzes (einschließlich der Vollzugsbestimmungen) sind diese:

Zu öffentlichen Lichtspielen dürfen nur solche Bildstreifen verwendet werden, die von der Filmprüfungsstelle in Stuttgart, einer Abteilung der Landespolizeizentrale, geprüft und zugelassen worden sind. Dort ist ein eigens dafür angestellter Polizeikommissar einen großen Teil des Tages damit beschäftigt, in einem besonderen Vorführungsraum die der Polizei von den Filmgesellschaften zur Genehmigung vorgelegten Bildstreifen zu prüfen und je nachdem für Württemberg entweder zuzulassen oder zu verbieten. Lichtspieldarstellungen, die Bestandteil eines wissenschaftlichen oder belehrenden Vortrags sind, unterliegen nicht der Zensur. Der betreffende Vortrag muß nur angemeldet werden, wobei der Landesstelle diejenigen Angaben zu machen sind, die ihr den Beweis liefern, daß keine Bedenken dagegen vorliegen. Der Zensor urteilt in den meisten Fällen selbständig. Nur in zweifelhaften Fällen, wenn es der Antragsteller verlangt oder wenn es sich um die Zulassung eines Films für Jugendvorstellungen handelt, muß er ein Sachverständigenkollegium beiziehen. Dieses wird vom Ministerium des Kirchen- und Schulwesens und dem Ministerium des Innern einberufen. Die Mitglieder werden aus den Kreisen gebildeter Laien ausgewählt.

Bei der Prüfung werden zwei Arten von Filmen streng unterschieden: erstens diejenigen, die nur Erwachsenen gezeigt werden dürfen, und zweitens diejenigen, zu deren Vorführung auch Jugendliche zugelassen sind. Eine Vorstellung, in der nur Filme der letzteren Art vorgeführt werden, wird als »Jugendvorstellung« bezeichnet. Sie muß als solche am Eingang des Theaters kenntlich gemacht werden. Personen unter 17 Jahren dürfen nur Jugendvorstellungen besuchen. Zu Vorstellungen also, wo diese Bezeichnung fehlt, haben Jugendliche keinen Zutritt. Natürlich ist die Zensur bei den auch für Jugendliche bestimmten Bildstreifen noch strenger als bei den anderen. Doch ist im Gesetz darüber nichts Näheres gesagt. Man wollte offenbar die Fixierung des

Maßstabes den Sachverständigen überlassen. Die Jugendvorstellungen dürfen nur bis 8 Uhr abends dauern.

Die Zulassung eines Bildstreifens — und zwar sowohl für Jugendliche als auch für Erwachsene — ist nach Art. 2 zu versagen, »wenn seine öffentliche Vorführung vermöge der dargestellten Vorgänge oder der Art, wie sie dargestellt werden, geeignet wäre, die Gesundheit oder Sittlichkeit der Zuschauer zu gefährden oder das religiöse Empfinden der Zuschauer zu verletzen oder eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende oder den Sinn für Recht und öffentliche Ordnung verwirrende und abstumpfende Einwirkung auf sie auszuüben«. Die Erlaubnis ist auch dann zu versagen, wenn die Vorführung einen nachteiligen Einfluß auf die Augen der Zuschauer auszuüben geeignet wäre.

Bestehen nur gegen einen verhältnismäßig kleinen Teil eines Bildstreifens Bedenken der genannten Art, so werden die beanstandeten Teile herausgeschnitten und von der Filmprüfungsstelle konfisziert. Die beiden Enden des so zerschnittenen Films werden durch ein besonderes Verfahren wieder aneinander geklebt, so daß der Film weiter benutzt werden kann. Die Schnittstellen werden abgestempelt. Die konfiszierten Filme und Filmstücke werden in einem verschlossenen Schrank der Landespolizeizentrale aufbewahrt, so daß sie überhaupt niemals zur öffentlichen Vorführung gebracht werden können (siehe oben S. 18). Da es aber möglich ist, daß ein Filmfabrikant nach dem von ihm angefertigten Negativ schon vor der Einreichung der Kopie bei der Landespolizeizentralstelle ein unverkürztes Positiv des später beschnittenen Films angefertigt hat, und da dieses in Württemberg in den Handel gebracht werden könnte, so unterliegt jede einzelne in Württemberg zur öffentlichen Vorführung kommende Kopie der Zensur, auch wenn schon andere nach demselben Negativ hergestellte Kopien zugelassen worden sind. Die zugelassenen Bildstreifen werden gemessen und an beiden Enden mit dem Stempel der Landesstelle versehen.

Ist ein Bildstreifen von der Zensurbehörde zugelassen, so wird seinem Inhaber eine Erlaubniskarte ausgestellt, die den Titel, eine genaue Inhaltsangabe und die Länge des Bildstreifens zusammen mit einer Angabe über den Inhalt, auch der ausgeschnittenen Stücke enthält. Diese Erlaubniskarte muß von dem Entleiher, d. h. dem Besitzer des Kinos, in dem er vorgeführt werden soll, der Ortspolizeibehörde der betreffenden Stadt zusammen mit dem Bildstreifen zum Zwecke der Genehmigung eingereicht werden. Dabei wird vorausgesetzt, daß die Ortspolizeibehörde den Film mit der Erlaubniskarte vergleicht, da nur so festgestellt werden kann, ob es auch die genehmigte Kopie ist, die in der betreffenden Stadt zur Vorführung angemeldet wird.

Die Ortspolizeibehörde kann vor der Entscheidung über die Zulassung eines Bildstreifens ein Gutachten Sachverständiger darüber einholen, ob der Film nicht aus besonderen (politischen, konfessionellen usw.) Gründen, die nur für die betreffende Stadt gelten (siehe oben S. 155), oder wegen schlechter Erhaltung, nachteiliger Wirkung auf die Augen der Zuschauer usw. zu verbieten ist. Doch wird von dieser Erlaubnis, die ein Vorspielen des Films voraussetzt, wegen des damit verbundenen Zeitverlustes niemals Gebrauch gemacht.

Die in Württemberg geltende Zensur ist also eine doppelte, eine Vorzensur in Stuttgart und eine Vor- und Nachzensur in der Stadt, in der der Film zur Vorführung gebracht werden soll. Die eigentliche Entscheidung fällt in Stuttgart. Immerhin ist die Tätigkeit der Ortspolizeibehörde noch wichtig genug. Denn sie hat darüber zu wachen, ob der gespielte Film auch mit dem zugelassenen identisch ist, ob seine Vorführung örtlichen Bedenken unterliegt, ob im Theater nicht Verstöße stattfinden, z. B. ob nicht Jugendliche zu Vorführungen zugelassen werden, die nur für Erwachsene bestimmt sind, ob nicht die gespielten Filme abgenützt und für die Augen schädlich sind usw. Außerdem liegt ihr, wie wir sehen werden, die Aufsicht über die Plakate ob.

Im Art. 7 ist der Ortsbehörde noch ein besonderes Recht in bezug auf die Jugendvorstellungen eingeräumt, nämlich daß sie zur Vorbeugung gegen Überanstrengung der Augen »und zur Hebung des erzieherischen und bildenden Werts der Vorstellungen« dem Kinobesitzer nach Anhörung von Sachverständigen besondere Auflagen hinsichtlich der Auswahl, Reihenfolge und Art der Vorführung der Bilder machen kann. Auch können weitere Vorschriften zum Schutze jugendlicher Besucher gegen sittliche und gesundheitliche Gefährdung von ihr erlassen werden. Diese Bestimmung, welche die Möglichkeit einer weitgehenden Verschärfung des Gesetzes in sich schließt, bedeutet aber keine Verpflichtung der Ortsbehörde. Sie gestattet ihr nur eine freiwillige Tätigkeit in dieser Richtung. Und ich vermute, daß in den meisten württembergischen Städten von ihr kein Gebrauch gemacht wird. Auch besteht in der Regel kein Sachverständigenkollegium. In Tübingen z. B. habe ich von einem solchen niemals gehört, woraus hervorgeht, daß Fälle, wo die Einrichtung notwendig gewesen wäre, seit Erlaß des Gesetzes hier nicht vorgekommen sind.

Mit der früher bestehenden Sitte, die Berliner und Münchener Zensur anzuerkennen, rechnet auch das württembergische Lichtspielgesetz insofern, als es bestimmt, daß für Bildstreifen, die nachweislich schon von anderen Polizeibehörden geprüft und zugelassen sind, auf Antrag der Landesstelle allgemeine Ausnahmen von der Zensurpflicht gestattet werden können. Doch wird auch davon niemals Gebrauch

gemacht, vielmehr die Selbständigkeit der württembergischen Zensur als ein besonderes Vorrecht und ein besonderer Vorteil empfunden.

Wichtig ist sodann die Bestimmung über die Plakate (Art. 11). Bekanntmachungen, Plakate und Aufrufe der Veranstalter von Lichtspielen, die öffentlich angeschlagen, ausgestellt oder auf Straßen, öffentlichen Plätzen oder anderen öffentlichen Orten unentgeltlich verteilt werden sollen, sind von der Ortspolizeibehörde zu verbieten, wenn sie den Bestimmungen des Art. 2 zuwiderlaufen. Das heißt, die Plakatzensur fällt nicht der Landesstelle in Stuttgart, sondern der Ortspolizeibehörde zu.

Das sind die wichtigsten Bestimmungen. Ohne Zweifel bedeuteten sie, als das Gesetz erlassen wurde, einen großen Fortschritt gegenüber dem früher herrschenden anarchischen Zustand. Württembergs alter Beamtenstaat wird immer den Ruhm behalten, in dieser Frage bahnbrechend vorangegangen zu sein. In der Tat ist auch unser Land dank diesem Gesetz vor den größten Ausschreitungen der Kinoindustrie seit der Revolution bewahrt geblieben. Und es war für uns eine große Genugtuung, daß auch im neuen Volksstaat daran zunächst nichts geändert wurde. Allerdings hieß es im § 13 der württembergischen Landesverfassung vom 20. Mai 1919: »Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.« Aber unter Kunst ist damals, wie mir von einem der Urheber der Verfassung ausdrücklich versichert wurde, die Kinetographie nicht mit verstanden worden. Man hat sich also auf den ganz richtigen Standpunkt gestellt, daß das Kino mit Kunst nichts zu tun hat. Das wird ja auch dadurch bestätigt, daß unser Gesetz tatsächlich bis zum Inkrafttreten des Reichslichtspielgesetzes in Geltung geblieben ist. Spurlos ist freilich die Revolution mit ihrer überall zu beobachtenden Lockerung von Zucht und Sitte auch an unserem Kino nicht vorübergegangen. Auf der Filmprüfungsstelle in Stuttgart ist mir versichert worden, daß seit dem 8. November 1918 nicht mehr so streng geprüft wird wie früher. Man müsse eben dem Zuge der Zeit Konzessionen machen. Nur so ist es ja auch zu erklären, daß Filme wie *Der gelbe Tod* (Verbrechen gegen das keimende Leben), *Der Weg, der zur Verdammnis führt* (Mädchenhandel), *Opium* (Träume von halbnackten Weibern), *Prostitution* usw. (siehe oben S. 36) in Württemberg zugelassen werden konnten. Wenn das möglich war, so geht schon daraus hervor, daß das Gesetz in seiner Formulierung den weitesten Spielraum ließ. Und das war unter allen Umständen ein Fehler.

Entscheidend dafür ist der Wortlaut des Art. 2. Schon der Begriff »Gefährdung der Gesundheit« ist nicht scharf zu fassen. Was ein schlecht gelüfteter, dumpfer und feuergefährlicher Raum ist,

weiß freilich jedermann, und die Benutzung eines solchen war auch schon vor dem Erlaß des Gesetzes polizeilich verboten. Leider werden Strafen dafür in Preußen, wie wir sehen werden, noch immer nicht regelmäßig verhängt. Wo aber die Gefährdung der Augen und Nerven anfängt, auf die das Gesetz an drei verschiedenen Stellen (Art. 2, Abs. 2, Art. 6, Abs. 2, Art. 7, Abs. 3) mit vollem Recht hinweist, ist schwer zu sagen. Es gibt Leute, die nach jedem Kinobesuch Augenschmerzen und ein Gefühl des Druckes im Kopfe haben (ich gehöre zu ihnen), andere, denen der Besuch gar keine Beschwerden verursacht. Wahrscheinlich sind die letzteren die Gewohnheitsbesucher. Sie sehen auch über »verregnete« Filme, über eine zu schwache Lichtquelle, über Schwanken und Wackeln der Bilder, über Flimmern (elektrische Funken) usw. geduldig hinweg. Es ist erstaunlich, was das Publikum sich in dieser Beziehung alles bieten läßt. Ich bezweifle, daß die Ortspolizeibehörden in Württemberg das Gesetz in hygienischer Beziehung streng beobachten. Schon aus diesem Grunde muß ich die Zulassung von Jugendlichen, selbst zu Jugendvorstellungen mißbilligen. Wir können wahrhaftig jetzt keine Vermehrung der Kurzsichtigen und Nervösen brauchen. Doch gebe ich zu, daß der Fehler hier weniger am Gesetz, als an seiner laxen Handhabung liegt. Ich habe die Überzeugung, daß die Nachzensur in dieser Beziehung viel zu milde gehandhabt wird.

Wichtiger noch ist die »Gefährdung der Sittlichkeit«. Wo fängt diese an? Etwa bei der direkten Verführung zu sexuellen Ausschweifungen? Das wäre wohl eine zu enge Auslegung des Art. 2. Das eingeträufelte Gift, das heimlich weiterwirkt, ist oft viel wirksamer. Wenn Aufklärungsfilme wie die genannten in Württemberg zugelassen werden konnten, so ist offenbar diese ganze Bestimmung illusorisch. Man glaube nur nicht, daß es mit dem Herausschneiden der »Höhepunkte« getan sei. Die ganze schwüle Atmosphäre dieser sexuellen Dramen ist das Gefährliche.

Auf welche Gattung von Zuschauern ist sodann der Begriff »Gefährdung der Sittlichkeit« anzuwenden? Die Sittlichkeit eines Achtzehnjährigen ist gewiß leichter zu gefährden als die eines Sechzigjährigen. Ein abgebrühter Ehemann oder älterer Junggeselle ist gegen die Anschauung unsittlicher Szenen weniger empfindlich als ein junges Mädchen aus guter Familie mit strengen moralischen Anschauungen. Soll überhaupt das männliche oder das weibliche Geschlecht maßgebend sein? Darüber sagt das Gesetz nichts. Die Juristen denken sich bei ähnlichen Bestimmungen gewöhnlich einen »Durchschnittsmenschen«, d. h. einen »Normaltypus«, der sittlich nicht zu lax, aber auch nicht zu strenge Grundsätze hat. Aber ein solcher Normalmensch existiert

nicht. Und wenn er auch existierte, so dürfte man seine Empfindlichkeit doch bei der Anwendung der Bestimmungen nicht zugrunde legen. Denn dann würden alle Empfindlicheren verletzt werden, was doch nicht die Absicht des Gesetzes sein kann. Deshalb scheint es mir ganz selbstverständlich, daß die Zensur auf die Empfindlichsten, d. h. auf die Frauen und Jugendlichen berechnet werden muß. Das heißt, daß sie so streng wie möglich gehandhabt werden muß, und daß die Filme, nicht nur für Jugendvorstellungen, sondern auch für Erwachsenenvorstellungen so zensiert werden müssen, daß Frauen sowohl wie Jünglinge und Jungfrauen von 17—20 Jahren kein Ärgernis daran nehmen können. Davon steht aber nichts im Gesetz. Und die Tatsachen lehren, daß auch bei seiner Durchführung dieser Maßstab nicht angelegt wird. Auch damit, daß man das Schutzalter höher hinaufsetzt, wäre wenig gewonnen. Denn auch bei jungen Leuten von über 17 Jahren kann man, falls sie noch unverdorben sind, sagen, daß sie ein starkes Ärgernis an unsittlichen Filmen nehmen. Das beweisen z. B. die Jugenddemonstrationen gegen das Kino, von denen ich früher (S. 13) gesprochen habe. Ich werde dadurch nur in meiner Überzeugung bestärkt, daß alle Kinodramen, die unsittliche Verhältnisse schildern, ohne Ausnahme verboten werden sollten.

Was heißt ferner eine Einwirkung, die »den Sinn für öffentliche Ordnung verwirrt und abstumpft«? Natürlich sind damit die Verbrecherfilme gemeint, in denen Gesetz und Obrigkeit verspottet werden. Aber wären dann nicht fast alle Verbrecher- und Detektivfilme zu verbieten? Die Handlung eines Sensationsdramas wird doch immer erst da interessant, wo das Gesetz in irgend einer Form übertreten wird. Und wenn man das bei Wortschauspielen, wie Kleists »Zerbrochenem Krug« und Gerhard Hauptmanns »Bieberpelz« aus früher erörterten Gründen vertragen kann (siehe oben S. 25 ff.), wie sollen solche Motive im wortlosen Kino noch allenfalls erträglich gemacht werden? Und wie groß muß die Verhetzung der Stände durch die primitive Kontrastierung von reich und arm sein, wenn sie unter diesen Gesetzesparagraphen fallen soll? (S. 46 ff.)

Unsicher ist auch der Begriff »Verletzung des religiösen Empfindens«. Katholiken, die darin empfindlicher sind als Protestanten, werden unter diesen Paragraphen manche Verspottung katholischer Einrichtungen rechnen, die wir Protestanten vielleicht nur als berechnete Kritik auffassen. Ich weiß, daß Schwänke von Hans Sachs, in denen die Geistlichkeit harmlos verspottet wird, obwohl sie literarischen Wert haben, von Katholiken sehr übel genommen worden sind. Wären danach nicht alle Filme, in denen z. B. sündige Priester

oder Mönche auftreten — ich denke etwa an die »Pest von Florenz« — einfach zu verbieten?

Endlich: Was ist eine »die Phantasie verderbende und überreizende Einwirkung«? Ist das Wort Phantasie hier im ethischen Sinne, etwa als Erregung der sexuellen Phantasie, gemeint? Oder ist es nur ästhetisch zu verstehen, etwa im Sinne der Häufung von aufregenden Motiven, ohne die Möglichkeit ruhiger geistiger Verarbeitung? Nach den Verhandlungen in der zweiten württembergischen Kammer herrschte darüber selbst bei den Urhebern des Gesetzes keine Übereinstimmung¹⁾. Die einen faßten diese Worte so auf, daß sie dem Zensor das Recht zu einer ästhetischen Zensur böten, die anderen wollten seine Anwendung auf die ethische Kinzensur beschränken. Bei dieser Unsicherheit hat die württembergische Zensur sich für das letztere entschieden. In Württemberg spielt bei der Zensur der ästhetische Wert der Filme, wie mir ausdrücklich versichert worden ist, gar keine Rolle. Der Zensor fühlt sich durch den Wortlaut des Gesetzes dazu nicht berechtigt. Es ist aber doch klar, daß der ästhetische Wert eines Films nicht ganz gleichgültig für seine Beurteilung ist. Ich habe schon oben S. 92 ausgeführt; daß ästhetisch minderwertige Filme eben deshalb, weil sie ästhetisch minderwertig sind — einen anstößigen Inhalt vorausgesetzt — ethisch beleidigend wirken müssen (vgl. S. 164). Daraus schloß ich, daß alle Filme mit anstößigem Inhalt zu verbieten seien, da ja das Kinodrama der künstlerischen Form entbehre. Wäre das aber die Meinung der Gesetzgeber gewesen, so hätte es ausdrücklich gesagt werden müssen. Auch wegen dieser Unsicherheit der Gesetzesformulierung wäre ich dafür gewesen, daß das sexuelle und kriminelle und sozial verhetzende Kinodrama einfach verboten worden wäre. Der Art. 2 wäre dann wesentlich kürzer und auch in der Stilistik besser geworden. Jetzt liegt die Sache so, daß der Stuttgarter Zensor eben doch keinen festen Anhalt für die Beurteilung hat, weshalb er unter Umständen auch schlechte Filme mit anstößigem Inhalt durchläßt. Nur die Höhepunkte der Unsittlichkeit werden herausgeschnitten, und die sind freilich auch danach (S. 18). Was dann noch übrig bleibt, ist zwar auch noch unsittlich genug, außerdem aber saft- und kraftloses Zeug, das keinen vernünftigen Menschen interessieren kann. Das heißt es ist sowohl ethisch wie ästhetisch verbildend.

Mein ceterum censeo, daß alle Kinodramen mit anstößigem Inhalt verboten werden sollten, findet eine merkwürdige Unterstützung durch die Zensurbestimmungen, die in dem nordamerikanischen Staat Penn-

¹⁾ Vgl. K. Lange, Nationale Kinoreform S. 32 ff.

sylvania gelten. Danach sind dort verboten: Alle Darstellungen, die in irgend einer Form den Mädchenhandel, die Verführung, Prostitution, geschlechtliche Dinge oder Geschlechtskrankheiten zum Gegenstand haben. Alles, was sich auf Opium, Morphinum und ähnliche berauschende Gifte bezieht. Die Darstellung der Kunstgriffe, deren sich die Verbrecher gegen Leben und Eigentum bedienen. Die Darstellung von Schlägereien, Hinrichtungen, Folterungen und chirurgischen Operationen. Die Vorführung von Irrsinnigen und Fieberkranken. Jede länger dauernde Darstellung eines Sterbenden oder einer Leiche. Jede Vorführung von Personen, die nicht geziemend bekleidet sind oder eine unanständige Haltung einnehmen. Darstellungen, die eine Rasse, einen Beruf oder eine Religionsgemeinschaft in verletzender Weise lächerlich machen. Die Darstellung von Paaren, die in außerehelichem Verhältnis leben. Darstellungen, in denen Tiere gequält werden; in denen lange und auf gefährliche Art mit Messern und Schußwaffen gespielt wird; in denen Schwerbetrunkene auftreten; in denen Eigentum in einer Weise zerstört wird, die zur Nachahmung reizt. Alle ungehörigen Ausdrücke in Titeln und Zwischentiteln. Darstellungen von Küssen und anderen Zärtlichkeiten zwischen Liebenden (!) oder irgend welcher Ausgelassenheit in Bädern und auf Bällen. Die Darstellung übermäßig oder ostentativ rauchender Damen (!). Darstellungen, die geeignet sind, das sittliche Urteil der Zuschauer zu fälschen. Alle Filme, deren Gesamtwirkung eine Lockung zum Bösen irgendwelcher Art bedeutet¹⁾. Damit fallen aber fast alle Kinodramen.

Wenn die Bestimmungen in England und Nordamerika so streng sind, sollte es dann in Deutschland ganz unmöglich sein, etwas Ähnliches anzustreben?

Ein anderer Punkt, in dem ich mit dem württembergischen Gesetz nicht übereinstimme, ist die Ansetzung des Schutzalters auf 17 Jahre. Sie geht von der Annahme aus, daß die Gefahr der sittlichen Verführung nach diesem Zeitpunkt geringer sei als unmittelbar vorher. Diese Annahme ist aber eine Fiktion. Das Gegenteil ist sicher der Fall. Für die Sittlichkeit eines jungen Menschen sind besonders im Norden, wo die Entwicklung langsamer stattfindet, gerade die Jahre nach dem 17. die gefährlichsten. Da ist die Pubertät vollendet, auch die Körperkräfte voll entwickelt und infolgedessen die Neigung zu sexuellen Exzessen und Gewalttätigkeiten besonders stark. Es ist also widersinnig, Jugendlichen gerade in diesem Alter den Besuch von Dramen solchen Inhalts zu gestatten. Mit 15—16 Jahren wäre es viel weniger gefährlich.

¹⁾ Vgl. P. Overmans im »Neuen Reich«, Wochenschrift für Kultur, Politik und Volkswirtschaft, Wien, 2. Jahrg., Nr. 15. Zitiert nach dem Deutschen Volksblatt vom 24. Jan. 1920, Nr. 19. Vgl. auch die englischen Zensurbestimmungen oben S. 162.

Und was hat die Bestimmung eines Schutzalters für einen Zweck, wenn kein Mensch einem jungen Manne sein genaues Alter ansehen kann? Zum mindesten müßte doch der Billettverkäufer an der Kasse gleichzeitig das Recht haben, den Nachweis des Alters durch Vorzeigen einer von der Polizei ausgestellten Karte nebst Photographie zu verlangen. Solange das nicht der Fall ist, wird er immer bei gesetzwidrigen Zulassungen die Ausrede haben, der Betreffende habe beim Kauf des Billetts sein Alter auf über 17 Jahre angegeben. Aus dieser Unsicherheit erklärt es sich auch zum Teil, daß in Württemberg Vorstellungen, die nur für Erwachsene bestimmt sind, fortwährend von Jugendlichen besucht werden (S. 40 ff.). In dieser Beziehung scheinen die Ortspolizeibehörden bei uns ganz besonders lässig zu sein. Man erhält geradezu den Eindruck, als wären sie von oben angewiesen, das Kinokapital möglichst zu schonen, d. h. nicht zu schwer durch Einschränkung des Jugendlichenbesuchs zu schädigen.

Ich bleibe also dabei: Jugendliche gehören ins Schul kino, nicht ins öffentliche Unterhaltungskino. Es ist dabei einerlei, ob sie 16, 17 oder 18 Jahre alt sind. Da man nicht noch höher hinaufgehen kann, etwa in das 20. Jahr, wo der heutige deutsche Jüngling für fähig gehalten wird, seine staatsbürgerlichen Pflichten zu erfüllen, ist der einzige Ausweg der, das Drama überhaupt zu verbieten. Verloren ist damit nichts für die deutsche Kultur.

Als vollkommen illusorisch hat sich ferner die Bestimmung des Artikels 11 über die Plakatzensur erwiesen (vgl. S. 21, Anm.). Unter sie fallen nicht nur die großen lithographischen Plakate, die mit ihren aufdringlichen Darstellungen die Schauläden unserer Kinotheater verzieren, sondern vor allem auch die Photographien nach einzelnen Szenen der gleichzeitig im Innern gespielten Filme, die das Publikum in die Lichtspieltheater locken sollen. Sie sind gewöhnlich von großen Menschenmassen belagert, unter denen die Kinder das Hauptkontingent bilden. Hier halten sich diese schadlos für das Verbot der nur für Erwachsene bestimmten Bildstreifen.

Diese Photographien sind, wie ich nebenbei bemerken will, trotz ihrer meistens raffinierten, technisch geradezu vollendeten Ausführung eine große Geschmacklosigkeit. Denn da man ihnen keine erklärenden Unterschriften beizugeben pflegt, bleiben sie fast immer unverständlich. Was man auf ihnen sieht, sind Schauspieler oder Schauspielerinnen von größerer oder geringerer Schönheit, mit mehr oder weniger prachtvollen Gewändern angetan, die entweder tragische oder komische Grimassen schneiden. Ihren Sinn aber versteht niemand. Es ist charakteristisch für die Äußerlichkeit unserer Kultur und die Gedankenlosigkeit der meisten Menschen, daß das Publikum mit offenem Munde

und maßlos dummem Gesichtsausdruck vor diesen Photographien steht, die ihm doch gar nichts sagen, und die ihm auch nichts bieten können als leibliche Schönheit und prachtvolle Toiletten. Daß das Kino in seinem jetzigen Betrieb ein Mittel nicht nur zur Entsittlichung, sondern auch zur Verdummung und Verblödung der Menschen ist, wird dadurch so recht offenbar. Überdies ist die Zusammenstellung dieser Photographien mit den lebensgroßen Lithographien schon an sich eine Geschmacklosigkeit, die im Interesse des Heimatschutzes verboten werden sollte.

Das Merkwürdige bei dem oben S. 199 zitierten Artikel 11 ist aber, daß die Zensur dieser Plakate vom Gesetz nicht der Prüfungsstelle in Stuttgart, sondern den Ortspolizeibehörden zugewiesen worden ist. Den Grund dafür habe ich vergeblich ausfindig zu machen gesucht. Es wäre doch eigentlich das Natürlichste, daß dieselbe Zensurbehörde, die die Filme begutachten muß, auch die Plakate, die mit ihnen eng zusammenhängen, ja geradezu eine Einheit bilden, zu zensieren hätte. Ferner sollte es meines Erachtens selbstverständlich sein, daß nur Photographien der für Jugendvorstellungen freigegebenen Filme an den Schauläden ausgestellt werden dürften. Denn wenn die Erwachsenenfilme im Innern des Kinos der Jugend wegen ihrer Unsittlichkeit vorenthalten werden, so ist es doch wohl ein Unsinn, ihnen diese selben Erwachsenenfilme in Form von Photographien auf offener Straße zugänglich zu machen.

Stellt man sich aber einmal auf den Standpunkt, daß dieser Unsinn besteht, so sollte man doch wenigstens denken, daß nur solche Photographien ausgestellt werden dürften, die den von der Zensur zugelassenen Teilen des betreffenden Films entsprechen. Selbst das ist aber nicht einmal der Fall. So war z. B. im vorigen Jahre einmal am Schaufenster eines Tübinger Kinos eine Photographie zu sehen, die einen regelrechten Cancan aus dem Film »Verdis Maskenball« darstellte. Einer Reihe befrackter »Herren«, d. h. Zuhälter, stand eine Reihe oben und unten weit ausgeschnittener »Damen«, d. h. Huren gegenüber, und diese sympathischen Menschen hoben je ein Bein in Schulterhöhe gegeneinander. Diese Photographie hing mehrere Tage lang 1 Meter hoch über dem Trottoir am Schaufenster, wo sie von der Jugend Tübingens mit großem Eifer und größter Bequemlichkeit betrachtet und studiert wurde. Außerdem stand diese selbe Szene auch noch in Form eines nach der Photographie angefertigten Holzschnittes in der »Tübinger Chronik«. Ich nehme an, daß dieses Klischee von der Filmgesellschaft zusammen mit dem Film und den dazu gehörigen Plakaten nach Tübingen geschickt worden war.

In der Stadt entstand eine allgemeine Entrüstung, die sich in

mehreren Eingesandts in der Presse und in einer Eingabe an das Ministerium des Innern entlud, die von etwa 500 Bürgern und Bürgerinnen Tübingens unterzeichnet war und eine strengere Handhabung der Zensur forderte. Durch die Korrespondenz mit der Stuttgarter Polizeidirektion, die sich daran anknüpfte, erfuhr ich, daß diese Cancan-Szene aus dem betreffenden Film herausgeschnitten, d. h. verboten war. Also im Film hatte man sie für so unanständig gehalten, daß man sie kassiert und sogar für Erwachsenenaufführungen verboten hatte. In der Photographie dagegen erlaubte man ihre Ausstellung, und zwar so, daß sogar Kinder sie bequem sehen konnten! Die Ungesetzlichkeit bei der Zulassung dieser Cancan-Szene bestand also in einem Dreifachen:

Erstens darin, daß ein im Innern des Kinos für Erwachsene verbotener Filmteil eben diesen Erwachsenen als Plakatphotographie am Äußern des Kinos zugänglich war.

Zweitens darin, daß dieser Filmteil, der doch erst recht nicht in Vorführungen für Jugendliche gezeigt werden durfte, eben diesen Jugendlichen in 1 Meter Höhe über dem Trottoir am Äußern des Kinos gezeigt wurde.

Drittens darin, daß diese selbe Szene als Holzschnitt in die Zeitung kam und dort als schmutzige Reklame für den ganzen Film diente.

Das Allermerkwürdigste aber ist, daß diese Anomalie gesetzlich gar nicht angefochten werden konnte, wie mir von dem Vorstand der Landespolizeizentrale in Stuttgart damals brieflich genau nachgewiesen wurde. Denn nach dem Gesetz mußte dieser Cancan in dreifacher Weise behandelt werden:

Erstens unterstand er als Teil des zur Genehmigung eingereichten Films der Stuttgarter Zensur und war von dieser verboten, d. h. herausgeschnitten worden.

Zweitens unterstand er als Plakatphotographie nach Art. 11 des Lichtspielgesetzes der Zensur der Tübinger Ortspolizeibehörde, welche seine Strafbarkeit offenbar übersehen hatte.

Drittens unterstand er als Holzschnittreklame in der Zeitung dem Pressegesetz, hätte also vom Staatsanwalt verfolgt werden müssen, der sich aber auch nicht veranlaßt sah, etwas gegen ihn zu tun.

So kann man diesen Cancan aus Verdis Maskenball gewiß als eine juristische Monstrosität und als einen Beweis für die Unzulänglichkeit selbst eines guten Lichtspielgesetzes bezeichnen. Er steht übrigens keineswegs vereinzelt da. Der Vorstand der Stuttgarter Polizeizentrale, Herr Regierungsrat Klaiber, hat mir seinerzeit versichert, daß die Plakatzensur häufig mit der Filmzensur nicht übereinstimme.

Der Grund liege darin, daß die Filmzensur präventiv, die Plakatzensur dagegen regressiv sei. Die Filme müssen der Prüfungsstelle in Stuttgart vor der Zulassung vorgelegt werden, die Plakate dagegen werden erst von der Ortspolizei, und zwar nicht ehe sie am Schaufenster des Kinos angebracht sind, kontrolliert. Sie müssen nicht einmal bei der Anmeldung des Films mit vorgelegt werden. Vielmehr findet auf sie das Reichspressegesetz Anwendung, nach dessen für Württemberg gültigen Ausführungsbestimmungen vom 27. Juni 1874 (vgl. 24. Januar 1900) die Plakate der Ortsbehörde erst bekannt zu werden brauchen, wenn der Anschlag beginnt. So wird also die Plakatur eigentlich niemals genau mit dem entsprechenden Film verglichen und es ist reiner Zufall, wenn die Polizei während der 3—4 Tage, wo die Plakate ausgestellt bleiben, ihre Nichtübereinstimmung mit dem Film bemerkt. Ich habe damals im »Schwäbischen Merkur« auf diese »Lücke im württembergischen Lichtspielgesetz« hingewiesen (vgl. S. 2 Anm.) und das württembergische Ministerium des Innern hat sich meiner Auffassung angeschlossen. Es war seine Antwort auf die erwähnte Tübinger Eingabe, als am 14. November 1919 folgender von Minister Heymann unterschriebene Erlaß an die Polizeibehörden gerichtet wurde: »Wiederholte Wahrnehmungen lassen erkennen, daß den Auswüchsen der Lichtspielanpreisungen nicht überall mit der nötigen Entschiedenheit entgegengetreten wird. Neben bedenklichen Plakaten sind es besonders photographisch getreue Bilder einzelner Stellen aus Bildstreifen, die, an den Eingängen der Lichtspielhäuser meistens in großer Zahl angebracht, von jedermann, namentlich auch von Jugendlichen betrachtet werden und unter Umständen, besonders in sittlicher Beziehung, schädlich wirken können. Wie die Erfahrung lehrt, sind unter diesen Bildern gelegentlich solche, die eine von der Zensurbehörde nicht zugelassene (ausgeschnittene) Stelle des gespielten Bildstreifens darstellen, die also der Besucher des betreffenden Stückes überhaupt nicht zu sehen bekommt.« Dann wird noch einmal zu einer strengeren Kontrolle des Jugendlichenbesuchs aufgefordert.

Was den Erfolg dieses Erlasses betrifft, so will ich nur erwähnen, daß der oben S. 19 erwähnte Angsttraum einer Frau, nach der ein schauriges totenköpfiges Ungeheuer mit langen Krallen an den Händen greift, längere Zeit nach Publikation des Erlasses am Schaufenster desselben Tübinger Kinos zu sehen war, obwohl auch er zu den verbotenen und ausgeschnittenen Filmteilen gehörte. Auch diese Photographie war etwa 1 Meter über dem Trottoir ausgehängt. Es ist auch zu verführerisch, gerade mit solchen grausig sensationellen Darstellungen das Publikum und besonders die Kinder anzulocken!

Der betreffende Paragraph hätte also, wenn derartige Mißbräuche vermieden werden sollten, folgendermaßen lauten müssen:

»Plakate müssen zusammen mit den dazu gehörigen Filmen und nach den gleichen Grundsätzen von der Stuttgarter Landesstelle geprüft und wenn zugelassen mit einem Erlaubnisstempel versehen werden. Sie sind vom Entleiher gleichzeitig mit dem Film der Ortsbehörde zur Genehmigung vorzulegen. Diese ist nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, sowohl die Filme als auch die Plakate mit der in Stuttgart ausgestellten Erlaubniskarte zu vergleichen, damit keine Photographie eines ausgeschnittenen Filmteils widerrechtlich ausgestellt werden kann. Ankündigungen in Zeitungen, die Filmillustrationen enthalten, fallen nicht unter das Presse-, sondern unter das Lichtspielgesetz.«

Die Berichte der Kinokontrolleure des Evangelischen Volksbundes über den Lichtspielbetrieb in den kleinen Städten Württembergs beweisen übrigens, daß nicht nur von einer Sondergesetzgebung der einzelnen Städte in bezug auf Jugendaufführungen nirgends die Rede ist, sondern daß nicht einmal die allgemeinen Vorschriften für die Beschränkung der Jugendlichen auf diejenigen Vorstellungen, die ausdrücklich als Jugendvorstellungen bezeichnet sind, befolgt werden.

Um eine Vorstellung von der Arbeitslast der Stuttgarter Filmprüfungsstelle zu geben, will ich noch erwähnen, daß dieselbe in den 5 Jahren ihres Bestehens bis zum Juli 1919 im ganzen 172000 Filme von annähernd 5 Millionen Meter Länge geprüft und aus ihnen 1279 unsittliche und rohe Szenen ausgeschnitten hat. Ganz verboten wurden 599 Filme mit 169000 Meter Länge. Von Jugendfilmen wurden verboten 94 mit 21000 Meter Länge¹⁾.

Eine zweite Statistik zählt die im Jahre 1919 geprüften Filme auf: Es wurden im ganzen geprüft: 4615 Bildstreifen von 1452 942 Meter Länge. Die Zulassung wurde versagt bei 171 Bildstreifen mit 57708 Meter Länge. Ausschnitte wurden bei 252 Bildstreifen mit 2426,7 Meter Länge gemacht. Zur Vorführung an Jugendliche wurden zugelassen 223 Bildstreifen mit 42991 Meter Länge. Das ergibt täglich eine Prüfung von beinahe 4000 Meter Film! Die beantragte Zulassung für Jugendliche wurde versagt bei 10 Bildstreifen mit 2819 Meter Länge. Bei der Prüfung von 98 Bildstreifen mit 34405 Meter Länge und bei sämtlichen Anträgen für Jugendaufführungen wurden Sachverständige aus den Kreisen der auf den Gebieten des Schrifttums, der Kunst, der Volksbildung und der Jugendfürsorge tätigen Personen zugezogen.

¹⁾ Deutsches Volksblatt vom 19. Okt. 1919, Nr. 250.

In keinem Falle wich das Gutachten der Sachverständigen von der Stellungnahme des Prüfungsbeamten ab¹⁾).

Unsere Kritik des württembergischen Lichtspielgesetzes hat gezeigt, daß selbst ein verhältnismäßig gutes Gesetz nicht ausreicht, schwere Übertretungen zu verhindern, weil die Bestimmungen immer ungenau sind und ihre Formulierung nie so scharf sein kann, daß Mißgriffe unmöglich werden. Dabei ist noch nicht einmal geltend gemacht worden, daß jede Gesetzgebung nur negativ wirken, nicht aber Neues und Fruchtbare schaffen kann.

Das württembergische Lichtspielgesetz ist nun am 12. Mai 1920 durch den Erlaß des Reichslichtspielgesetzes hinfällig geworden. Über seine Vorgeschichte bemerke ich folgendes: Während des Krieges hatten sich die Lichtspieltheater in Deutschland ganz außerordentlich vermehrt. In der Begründung des Entwurfs eines Gesetzes über die Veranstaltung von Lichtspielen, den der Reichskanzler Graf von Hertling am 9. März 1918 dem Reichstag vorlegte²⁾, wird angeführt, daß allein in Groß-Berlin ungefähr 300, im Polizeibezirk Berlin 188 solcher Theater entstanden seien, die sich noch immer vermehrten. Der preußische Kultusminister habe schon in einem Erlaß darauf hingewiesen, daß dadurch der Besuch dieser Vergnügungsstätten seitens Jugendlicher sehr gesteigert worden sei, und daß darin eine große Gefahr für diese erkannt werden müsse, indem sie vielfach zu leichtfertigen Ausgaben und zu einem längeren Verweilen in gesundheitsschädlichen Räumen verleitet würden. Die Zahl der Unternehmungen, die für das Jahr 1914 auf rund 3000 angegeben worden und im Kriege nur wenig zurückgegangen sei, werde voraussichtlich nach Friedensschluß gewaltig anwachsen. Es wird dann auf die moralischen Schädigungen hingewiesen, die in der Art des jetzigen Betriebs liegen, und besonders auch die mangelhafte Qualifikation vieler Kinobesitzer geltend gemacht. Ein grober sittlicher Makel, wie er beispielsweise demjenigen anhängt, der einen betrügerischen Bankerott, einen Einbruchsdiebstahl, eine schwere Körperverletzung oder Erpressung begeht, könne nach den herrschenden Gesetzen, da das Kino nicht konzessionspflichtig sei, keinen Versagungsgrund abgeben, wenn die beabsichtigten Vorstellungen den Gesetzen oder guten Sitten nicht zuwiderliefen. Nun sei ja die Ausdehnung der Kinotheater sehr zu begrüßen, soweit dadurch der Bevölkerung und namentlich der Jugend eine Quelle der Unterhaltung, des edlen Ge-

¹⁾ Schwäb. Merkur vom 30. Jan. 1920.

²⁾ Drucksachen des Reichstags II, 1914/18, Nr. 1376, S. 8 und 1431, S. 14. Es handelte sich damals um einen Gesetzentwurf über die Konzessionspflicht, der dann aber im Reichstagsausschuß abgelehnt wurde. Siehe oben S. 139.

nusses und der Belehrung geöffnet werde (?). Allein ein Übermaß dieser Ausdehnung und namentlich eine Anhäufung von Lichtspielunternehmungen in einzelnen Orten, ferner die durch die scharfe Konkurrenz hervorgerufene Verschlechterung der Vorführungen und die Sucht der Kinobesitzer, sich gegenseitig durch immer größeren Schund zu überbieten, hätten dazu geführt, daß Filme, die die Sinnlichkeit kitzeln, sowie billig erhältliche und schlechte, abgespielte Exemplare minderwertigen Inhalts immer mehr zunähmen. Das würde nach dem Kriege, wenn das Gesetz über den Belagerungszustand und die von den Militäroberbefehlshabern erlassenen Verordnungen außer Kraft träten, nur noch schlimmer werden.

Das Ministerium Hertling und der Bundesrat waren sich also damals der großen Gefahren, die das fortwährend anwachsende Lichtspielwesen mit sich brachte, wohl bewußt. Nur glaubten sie, sich während des Krieges mit der Forderung der Konzessionspflicht begnügen zu sollen, die schon 1914 und 1917, wenn auch vergeblich, gestellt worden war. Der Entwurf kam indessen im Reichstag nicht zur Beratung, da sich schon im Ausschuß zeigte, daß er keine Majorität erhalten würde.

Die verhältnismäßig kinofreundliche Stimmung, die sich in dieser Regierungsvorlage insofern ausspricht, als sie in der Begründung mit der Möglichkeit rechnet, daß das jetzige Kino für die Jugend eine »Quelle edlen Genusses« sein könne, schlug nun sehr bald in ihr Gegenteil um, als nach Ausbruch der Revolution durch die Aufhebung der Zensur seitens der Volksbeauftragten am 12. November 1918 jene moralische Verwilderung herbeigeführt wurde, von der ich oben S. 14 gesprochen habe. Zunächst rechnete man bei den Beratungen über die Reichsverfassung das Lichtspielwesen noch zu den zensurfreien Betrieben. Im Art. 32 des ersten Entwurfs wurde die Zensur nicht nur für das Theater und die Literatur, sondern auch für Bühnenvorstellungen niederen Ranges und für Lichtspiele aufgehoben. Damit war das Kino also der eigentlichen Kunst völlig gleichgestellt. Bei der Schnelligkeit, mit der damals Gesetze gemacht wurden, blieb für genauere Überlegungen und feinere Unterscheidungen keine Zeit.

Natürlich wurde dieser Paragraph des Entwurfs von den Kinointeressenten mit voller Zustimmung begrüßt. Wäre er in dieser Form durchgegangen, so wäre das der Tod des württembergischen Lichtspielgesetzes gewesen. Denn Reichsrecht bricht Landesrecht. Aber es sollte anders kommen. Die immer häufiger werdenden Ausschreitungen des Kinos, die immer mehr sich steigende Unsittlichkeit seiner Vorführungen hatte zu einer allgemeinen Entrüstung in weitesten Kreisen des Volkes geführt. Hatte man sich früher mit der Forderung

der Konzessionspflicht begnügt und selbst diese nicht einmal allgemein als notwendig empfunden, so ging man jetzt weiter und forderte reichsgesetzliche Regelung der Zensur, ja sogar Kommunalisierung und Sozialisierung. Die Urheber des württembergischen Lichtspielgesetzes konnten sich nicht damit einverstanden erklären, daß dem Kino ebensoviel Freiheit gelassen werden sollte, wie dem Theater und der Literatur. Der Präsident von Mosthaf in Stuttgart, der bei der Formulierung des Gesetzes mitgewirkt hatte, machte dagegen im »Schwäbischen Merkur« mit Recht geltend, daß das Kino nicht als Kunst gewertet werden dürfe, also auch nicht die Schonung verdiene, die man dieser zuteil werden lasse. Zahlreiche Protestversammlungen und Zeitungsartikel, besonders in Württemberg forderten ein scharfes Vorgehen, wobei man sich vielfach der in der »Nationalen Kinoreform« vorgebrachten Argumente bediente.

So wurde denn der Art. 32 in dritter Lesung fallen gelassen und durch den Art. 118 ersetzt, der folgendermaßen lautete:

»Jeder Deutsche hat das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern . . . Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig.«

Damit war ein Doppeltes gewonnen. Erstens hatte man den Einzelländern das Recht zugestanden, abweichende Bestimmungen über Kinozensur zu treffen, was also das vorläufige Weiterbestehen des württembergischen Lichtspielgesetzes bedeutete, und zweitens behielt sich das Reich vor, selbst ein Lichtspielgesetz zu erlassen, in welchem Falle natürlich die Gesetze der Einzelstaaten ihre Gültigkeit verloren hätten. Und zwar konnten sich etwaige neue Gesetze sowohl auf die Prüfung von Jugendfilmen als auch auf die von Erwachsenenfilmen beziehen. Das ergab sich aus dem Wortlaut. Im ersten Entwurfe des Art. 118 (Art. 117) stand statt Lichtspiele »Lichtbildstücke«, wobei man in Zweifel sein konnte, ob es sich nur auf die Vorführungen in den Kinotheatern oder auch auf die Filme bezöge¹⁾. Da aber eine Beschränkung auf die Kinotheater keinen Sinn hatte, war das erstere wahrscheinlicher. Deshalb wäre das Wort »Lichtspiele« oder »Bildstreifen« von vornherein richtiger gewesen.

Aus dem Art. 118 konnte man schon die Hoffnung entnehmen,

¹⁾ Vgl. Dr. Albert Hellwig in der Zeitschrift »Der Film« 4. Jahrg., Nr. 29.

daß ein Reichskinogesetz kommen werde. Ein solches war ohne eine gewisse Zentralisierung der Filmzensur nicht denkbar. Theoretisch betrachtet wäre diese ja auch als eine Art Ideal zu bezeichnen; schon wegen der Gleichmäßigkeit der Handhabung. Denn eine zersplitterte Zensur in den einzelnen Ländern würde eine Unsicherheit zur Folge haben, die für die Filmfabrikanten sehr unbequem werden könnte, ihnen z. B. jede sichere Vorausberechnung unmöglich machen müßte. Ja es war sogar vorauszusehen, daß diese Zensur in Berlin eingerichtet werden würde, da sich fast die ganze Filmindustrie dort konzentriert. Nur an der Quelle konnte die Industrie durch die Zensur wirksam erfaßt werden. Voraussetzung war dabei natürlich, daß das kommende Reichsgesetz zum mindesten ebenso streng sein würde wie das württembergische Lichtspielgesetz. Ja man konnte sogar hoffen, daß dessen Unklarheiten vermieden würden. Vielleicht war gar auf ein Verbot aller unsittlichen Dramen zu rechnen.

In der Nationalversammlung stellte sich besonders die deutschnationale Partei an die Spitze der Agitation für eine gesetzliche Kinozensur. Die anderen Parteien machten Versuche, das Reichskinogesetz durch Einschränkung des Jugendlichenbesuches zu umgehen. Zunächst war auch die Regierung einer Einführung der gesetzlichen Zensur nicht besonders geneigt. Anfang September 1919 wendete sich der Abgeordnete Mentzel (Stettin) mit einer »kleinen Anfrage« an die Reichsregierung, dahingehend, was diese zu tun gedenke, um die weitere Vorführung der Aufklärungsfilme des Juden Dr. Magnus Hirschfeld zu verhindern. Namentlich habe der jetzt in so vielen Kinos vorgeführte, die Homosexualität verherrlichende Film »Anders als die Andern« (§ 175) seines offenbar unsittlichen Charakters wegen in weiten Kreisen der Bevölkerung einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen. Darauf erteilte der Minister des Innern am 9. September folgende Antwort: »Da seit Aufhebung der Zensur die Filmvorführungen keiner Vorprüfung und behördlichen Genehmigung bedürfen, standen der Behörde keine Mittel zu Gebote, die Aufführung des Films »Anders als die Andern« — andere Aufklärungsfilme dieses Verfassers sind mir nicht bekannt — zu verhindern. Ein Einschreiten auf Grund der stattgehabten Vorführung wäre nur nach Maßgabe der allgemeinen strafrechtlichen Vorschriften, insbesondere an der Hand des § 134 des Reichsstrafgesetzbuches (Verbreitung unzüchtiger Schriften, Abbildungen und Darstellungen) möglich gewesen. Nach Ansicht der zuständigen Behörden war der Inhalt des Films nicht geeignet, die Anwendbarkeit der in Rede stehenden strafrechtlichen Bestimmungen zu begründen und die Einleitung eines gerichtlichen Verfahrens zu rechtfertigen (!). Nach den polizeilichen Feststellungen ist übrigens von seiten des

Publikums nur in vereinzelt Fällen (?) Widerspruch gegen die Vorführung erhoben worden. Im allgemeinen ist noch zu bemerken, daß die gegenwärtige Rechtslage in der Tat Unzuträglichkeiten gezeitigt hat. Ich bin zur Zeit mit der Prüfung der Frage beschäftigt, wie dem am zweckmäßigsten entgegenzutreten ist. Es wird meinerseits alles unternommen werden, dem unsauberen Treiben gewisser Kinospekulanten wirksam entgegenzutreten.« Im Auftrag: Schlosser.

Diese Antwort ist wichtig, weil sie zeigt, daß die jetzige Reichsregierung sich wahrscheinlich nicht freiwillig zur Einbringung eines Reichslichtspielgesetzes entschlossen hätte. Es bedurfte des Drängens der Rechtsparteien und außerdem des Umschwenkens der Linksparteien, die früher jeder Zensur abhold gewesen waren, um den Stein ins Rollen zu bringen. Entscheidend war dafür die Sitzung der Nationalversammlung vom 16. Oktober 1919, in der über die deutsch-nationale Interpellation Arnstadt und Genossen beraten wurde. Der Abgeordnete Liz. D. Mumm, der eigentliche Urheber der Interpellation, der derselben Partei angehört, begründete sie eingehend und machte darauf aufmerksam, daß die Verfassung auch die Reinhaltung der Familie und den Schutz der Jugend vor Verwahrlosung zu den Aufgaben des Staates rechne, daß aber beides durch das Kinounwesen bedroht sei. Er wies auf die erschreckende Zunahme der Verbrechen hin, die, wenn nicht ganz, so doch zum Teil der Leichtfertigkeit zuzuschreiben sei, mit der moralische Fragen im Kino behandelt würden. Nach einer vernichtenden Kritik des Schundfilms, besonders des Aufklärungsfilms vertrat er die Forderung einer gesetzlichen Zensur, wobei er die Einrichtung einer Berufszensur (Branchezensur) durch Landesorganisationen etwa nach Art der Ehrengerichte für erwägenswert (?) hielt. Auch wolle er in seinem Namen — da er mit seiner Fraktion noch nicht darüber gesprochen habe — den Gedanken anheim geben, ob hier nicht ein geeignetes Feld für Sozialisierung wäre. Dabei dachte er in erster Linie an die Kommunalisierung der Kinotheater, durch die sich die Gemeinden große Einnahmen verschaffen könnten. Der letztere Gedanke war von mir schon in der Nationalen Kinoreform von 1918 (eigentlich schon in den Vorträgen von 1916, die ihr zugrunde liegen) geäußert worden (siehe unten). Die Erwähnung der Branchenzensur in der Rede des Abgeordneten Mumm hat vielleicht dazu beigetragen, daß man dann der Filmindustrie einen persönlichen Einfluß auf die Zensur eingeräumt hat.

Hierauf antwortete der Reichsminister des Innern, Dr. Koch. Seine Rede klang schon anders als die Beantwortung der kleinen Anfrage des Abgeordneten Mentzel: Er lasse eben eine Novelle über die Zensur für Kinotheater ausarbeiten, die dem Hause alsbald zugehen werde.

Das neue in Arbeit befindliche Rahmengesetz für Kommunalisierung werde den Gemeinden Mittel an die Hand geben, die Kinos in den Dienst der Volksbildung zu stellen und ihre Auswüchse zu unterdrücken. Es bedürfe nur dazu noch umfangreicher Besprechungen mit Fachleuten. Die Klage Mumms über die Neugründung so vieler Kinos trotz Kohlen- und Wohnungsknappheit beantwortete der Minister mit der Bemerkung, daß in den meisten Städten jetzt der Neubau von Kinos verboten sei (?), was allerdings zuweilen übertreten werde. Andere Abgeordnete schlossen sich den Ausführungen Mumms an.

Der Hauptwiderstand gegen das Gesetz lag natürlich bei den Kinoindustriellen. Sie hatten gleich nach der Vorlage der Reichsverfassung, die den neuen Art. 117 enthielt, lebhaften Einspruch gegen diesen erhoben und die Wiedereinsetzung des ihren Wünschen so ganz entsprechenden Art. 32 verlangt. In verschiedenen Städten fanden Protestversammlungen der Kinointeressenten statt, die sich später bei Bekanntwerden der Regierungsvorlage über das neue Reichslichtspielgesetz wiederholten. Die vereinigten Verbände der deutschen Filmindustrie machten in einer Eingabe an die Reichsregierung geltend, daß das Kino durch die Einführung der Zensur unter ein Ausnahmegesetz gestellt werden würde. Es sei eine Ungerechtigkeit, zwar Theateraufführungen, Bücher und Bilder zensurfrei zu lassen, Filme und Kinos dagegen einer Zensur zu unterwerfen. Denn die Theaterstücke, die in gewissen kleinen Theatern aufgeführt würden, und die vielen pornographischen Romane, die man heute zu lesen bekäme, seien für die Sittlichkeit weiter Volkskreise mindestens ebenso gefährlich wie die vielgeschmähten Kinodramen oder gar die Verfilmungen derselben oder ähnlicher Romane im Kino. Auch die Nuditäten, die einem jetzt zuweilen in Lichtspieltheatern dargeboten würden, seien nicht anstößiger als die Nuditäten in der bildenden Kunst, an denen doch niemand Anstoß nehme. Und was die Wirkung auf die Masse betreffe, so seien die Lichtspiele schließlich auch nicht eindrucksvoller als andere Kunstwerke. Plakate, lebende Bilder auf Spezialitätenbühnen, unanständige Couplets und Nackttänze seien für die Moral ebenso gefährlich wie Kinodramen. Es sei unlogisch und ungerecht, das Kino einer Zensur zu unterwerfen, dagegen Singspielhallen, Tingeltangel, Varietés und Kabarets davon frei zu lassen. Auch genügten zur Verhinderung moralischer Ausschreitungen die schon bestehenden Strafgesetze. Zudem gebe es in Preußen Polizeiverordnungen vom 20. Mai 1908 und vom 5. Dezember 1912, nach denen Kinder unter 6 Jahren das Kino überhaupt nicht, solche von 6—16 Jahren nur bei besonderen Jugendvorstellungen besuchen dürften. Der Spielplan der letzteren bedürfe der ortspolizeilichen Genehmigung. Gegen sittliche Schädigungen reichten also Polizei, Staatsanwalt und Ge-

richte vollkommen aus. Die Kinozensur bedeute eine Bevormundung des Volkes, das doch eben erst durch die Revolution mündig gesprochen sei. Übrigens sei die Filmzensur auch politisch bedenklich. Denn sie könne im parlamentarischen Staat nur zu leicht für politische Zwecke mißbraucht werden. Die gerade an der Herrschaft befindliche Partei könne damit ihre parteipolitischen Zwecke fördern, d. h. verbieten, was ihr nicht passe, und zulassen, was ihr von Nutzen sei. Endlich würde die Wiedereinführung oder Beibehaltung der Zensur die Konkurrenzfähigkeit unserer Filmindustrie im Auslande schwer bedrohen. Denn dieses, besonders Amerika, arbeite unter freieren Verhältnissen und werde deshalb die deutsche Filmindustrie bald überflügeln. Deshalb solle man lieber auf die Zensur verzichten und zur Selbstzucht der Produzenten Zutrauen haben. Sie seien bis auf 1—1½ % organisiert und würden mit Hilfe von Sachverständigenausschüssen die Auswüchse in ihren eigenen Reihen, die allerdings nicht zu leugnen seien, schon beseitigen.

Man muß zugeben, daß diese Verteidigung sehr geschickt war. Es ist auch gar nicht meine Absicht, zweideutige Theaterstücke, pornographische Romane, Nackttänze und unanständige Couplets verteidigen zu wollen, besonders wenn sie unkünstlerisch sind, d. h. also rein stofflich wirken. Die Schwierigkeit liegt nur darin, daß im einzelnen Falle schwer zu entscheiden ist, ob bei einer solchen »Kunstleistung« ein höheres Interesse der Kunst vorliegt oder nicht. Das kann man Polizeiorganen nicht überlassen. Beim Kino dagegen, wo es sich überhaupt niemals um Kunst im höheren Sinne handelt, ist der unanständige Inhalt unter allen Umständen ein Beweis für die demoralisierende Wirkung. Deshalb ist es immer noch besser, es geht einmal eine unanständige Schöpfung der zum Vergleich herbeigezogenen höheren Künste unrechtmäßigerweise durch und die Kunst bleibt im übrigen unbehelligt, als man läßt eine ganze Pseudokunst unanständigen Charakters frei gewähren, wo die verderbliche Wirkung fast immer mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden kann.

Wenn aber die Kinointeressenten behaupten, die bestehenden Strafgesetze genügten, um Ausschreitungen zu verhindern, so ist das zwar an sich nicht unrichtig (siehe oben S. 156). Die Erfahrung hat aber gelehrt, daß sie in diesem Falle eigentlich niemals angewendet werden, weil die Behörden das Lichtspiel nun einmal schonen und immer wieder in den Fehler verfallen, es für Kunst zu halten. Deshalb ist eben ein Sondergesetz für das Kino nötig. Die Reichsregierung hat denn auch mit der Einbringung des Lichtspielgesetzes in diesem Sinne entschieden.

Immerhin muß man sich diese Klagen der Kinoindustriellen ver-

gegenwärtigen, um zu verstehen, daß im Gesetz schließlich doch auf sie Rücksicht genommen worden ist. Sie haben eben so lange geschrien und sich gewehrt, bis man ihnen wenigstens, um sie zu beschwichtigen, die Beteiligung an der Zensur zugestanden hat.

Der Gesetzentwurf wurde nun vom Reichsrat genehmigt und am 17. Januar 1920 von der Nationalversammlung dem 23. Ausschuß (»Bevölkerungsausschuß«) zur Beratung und Berichterstattung überwiesen. An der Spitze des Ausschusses stand eine Dame, Fräulein von Gierke (deutschnational), Berichterstatter war Dr. Mumm (deutschnational). Unter den Mitgliedern des Reichsministeriums und des Reichsrats saßen auch Vertreter Bayerns, Sachsens und Württembergs. Zu den Kommissaren der Reichsregierung gehörten u. a. der frühere Berliner Zensor Prof. Dr. Brunner vom Ministerium für Volkswohlfahrt, der Vorstand der preußischen Zentralstelle für Erziehung und Unterricht, Geh. Oberregierungsrat Prof. Dr. Pallat, und der bekannte Kinoschriftsteller Landrichter Dr. Albert Hellwig, der inzwischen ins preußische Justizministerium berufen worden war.

Der Ausschuß beriet in zwei Lesungen über den Gesetzentwurf, die insgesamt 12 mehrstündige Sitzungen erforderten. Die Vorbereitung war also eine sehr gründliche, so daß das Plenum nachher wenig Arbeit hatte. Die Stimmung des Ausschusses für die Zensur wurde wesentlich beeinflußt durch den oben S. 15 ff. und S. 124 f. zitierten Kölner Bericht, der ihm vom Reichsministerium des Innern zur Kenntnis überwiesen war. Außerdem hatte das Berliner Polizeipräsidium den Mitgliedern des Ausschusses Gelegenheit gegeben, auf seiner Filmprüfungsstelle eine größere Zahl von verbotenen und kassierten Filmen und Filmteilen zu sehen. Die Entrüstung über ihre Unanständigkeiten war allgemein und hat wesentlich mit zu der strengen Fassung des Gesetzentwurfes, besonders seiner Strafbestimmungen beigetragen.

Im Ausschuß wurden verschiedene Veränderungen mit dem Regierungsentwurf vorgenommen, auf die ich aber im einzelnen nicht eingehen will ¹⁾. Gleichzeitig nahm er fast einstimmig eine Entschliebung an, die Regierung zu bitten, den schon früher beratenen Gesetzentwurf betreffend die Konzessionspflicht für Lichtspiele erneut vorzulegen (siehe oben S. 139 und 209).

Am 15. April 1920 fand die übrigens schwach besuchte Vollsitzung der Nationalversammlung statt, in der das Gesetz, gleichzeitig in zweiter und dritter Lesung, also sehr rasch durchberaten und

¹⁾ Vergleiche die Gegenüberstellung des Regierungsentwurfs und der Ausschußanträge in der Drucksache der Nationalversammlung, Nr. 2317: Bericht des 23. Ausschusses über den Entwurf eines Gesetzes über die Prüfung von Bildstreifen für Lichtspiele, Nr. 1907.

verabschiedet wurde. Dabei wurde eine besonders für Süddeutschland wichtige Bestimmung des Ausschußvorschlags gestrichen, im übrigen aber dieser unter Ablehnung vieler Anträge im wesentlichen in der Form, die er in der Kommission erhalten hatte, angenommen.

Aus der Diskussion hebe ich die interessantesten Momente hervor, da sie für die Beurteilung vieler Paragraphen wichtig sind und in den Zeitungen nur unvollkommen darüber berichtet worden ist. Es zeigte sich, daß die Mehrheitssozialdemokraten und teilweise auch die deutschen Demokraten doch entsprechend ihren Grundsätzen manches gegen die Einführung der Zensur einzuwenden hatten.

Der Abg. Ende (Dem.) hält das Gesetz für unvereinbar mit dem Grundsatz der Freiheit der öffentlichen Meinungsäußerung. Aber die Möglichkeit der Filmzensur sei durch den § 118 der Verfassung grundsätzlich anerkannt. Die Klagen über die Auswüchse im Lichtspielwesen seien teils nur stimmungsmäßig begründet, besonders bei solchen, die das Kino nie oder doch nur selten besuchten. Sie hätten oft nur durch die Reklame Kenntnis davon, die sei aber oft roher als die Bildstreifen selbst. Teils seien die Klagen grundsätzlicher Natur, insofern das Kino leicht zu einer Übersättigung oder Erschlaffung, einer Entleerung und Verödung des Seelenlebens führe. »Indessen glauben wir, daß diese Mängel allmählich ausgeglichen werden durch die Bestrebungen der ersten Kreise des Lichtspielgewerbes, den künstlerischen und pädagogischen Charakter der Bildstreifen zu verbessern. Am wichtigsten sind die Einwendungen tatsächlicher Natur. Besonders schlimm sind die Bildstreifen, die die Wirklichkeit verfälschen, die namentlich ganz irreführende Anschauungen von sozialen Verhältnissen hervorrufen« (siehe oben S. 46 ff.). Dadurch werde eine ungesunde Romantik und der Hang zu Abenteuern erzeugt. Das schlimmste aber seien die unsittlichen Zustände in gewissen Lichtspielhallen. »Einer unserer unbefangenen Literarkritiker geht so weit, zu sagen, daß die Atmosphäre in gewissen Lichtspielhallen der Atmosphäre der öffentlichen Häuser nahe verwandt sei. Er sagt, ein sechzehnjähriges Mädchen, das an der Seite ihres Begleiters in dem Dunkel einer zweifelhaften Lichtspielhalle den schwülen Inhalt eines erotischen Bildstreifens in sich einsaugt, sei für den Gebrauch so gut wie fertig. Er weist darauf hin, daß in einer Münchener Frauenklinik die Hälfte der minderjährigen Wöchnerinnen ihre Verführer im Kino kennen gelernt haben, und das sind nicht weniger als 150 gewesen (Hört! Hört!). Daher die drakonischen Strafen gegen gewisse Kinobesitzer, die ihr Gewerbe nur benutzen, um sich in schmutzigster Weise zu bereichern. In bezug auf das Schutzalter könne man verschiedener Ansicht sein. Viele seiner Parteifreunde seien statt des achtzehnten Jahres für das siebzehnte, da man einen Achtzehnjährigen von einem Neunzehnjährigen kaum unterscheiden könne. Man dürfe das Kino nicht erdrosseln, da es eine große Kulturbedeutung habe. Deshalb müsse man die Grundsätze der Zensur möglichst einfach und eindeutig gestalten. Wir wünschen weiter, daß jede Nachzensur, sei es durch Landesstellen, sei es durch Polizeianstalten, ausgeschaltet wird. Wir verlangen eine einzige Zensur durch eine Prüfungsstelle. Aus dieser soll alles rein Polizeiliche ausgeschaltet werden. Jedenfalls sollen die Mitglieder aus den Kreisen der Polizeiverwaltung einer gewissen künstlerischen und pädagogischen Bildung nicht entbehren, daneben aber Vertreter der Volkserziehung, der Kunst und Literatur tätig sein. Auch der Jugend wollen wir eine gewisse Beteiligung an der Prüfung einräumen. Die ersten Bestrebungen, die in der neuzeitlichen Jugendbewegung zutage

getreten sind, sind es wert, daß wir der Jugend dieses Vertrauen schenken« (Sehr richtig! bei den deutschen Demokraten). Das beste aber sei die positive Reform des Lichtspielwesens. Diese sei zu erhoffen vom Lichtspielgewerbe selbst, in dem einsichtsvolle Kreise am Werk seien, den Bildstreifen künstlerisch und pädagogisch einwandfrei zu entwickeln¹⁾. In diesen Kreisen sei schon der Anfang zu einer freiwilligen Filmzensur gemacht. Hoffentlich könne man bei Weiterführung dieser Bestrebungen das Gesetz einmal später wieder fallen lassen. (Sehr richtig! bei den deutschen Demokraten). Die Kommunalisierung sei zu erstreben, zur Sozialisierung der Filmherstellung sei die Zeit noch nicht gekommen.

Ich brauche nach dem bisher Gesagten wohl nicht zu versichern, daß ich den hier vertretenen Standpunkt nicht billige, besonders die Hoffnung auf das Lichtspielgewerbe selbst nicht teile.

Die Abg. Frl. Weber (Zentrum) tritt für das Gesetz ein, da an eine Kommunalisierung und Sozialisierung bei der jetzigen wirtschaftlichen Lage Deutschlands noch nicht zu denken sei (?). Das Gesetz solle den Jugendämtern der Gemeinden oder der Bezirke die Aufgabe zuweisen, an der Gesundung des Kinos mitzuarbeiten. Auch die Jugendlichen selbst seien in Form der Zulassung vom 18. Jahre an bei der Zensur zuzuziehen. Denn aus ihren weitesten Kreisen sei gegen eine ganze Reihe von Filmen leidenschaftlicher Protest erhoben worden. Leider sei es nicht gelungen, dem Gesetz eine Bestimmung darüber einzufügen, daß den Gemeinden noch ein Nachprüfungsrecht zugestanden werde. »Man hat uns damit getröstet — und ich hoffe, daß dieser Trost uns wirklich tröstet —, daß die Hauptprüfungsstelle nur diejenigen Filme zulassen würde, die auch wirklich im letzten Dorf gespielt werden könnten. Hoffentlich ist jener Optimismus fest gegründet und hoffentlich haben wir nicht zu bedauern, daß unserem Volke durch diese frohe Zuversicht geschadet wurde. Vielleicht werden manche darüber erstaunt sein, daß in den Prüfungsstellen auch das Lichtspielgewerbe mit vertreten sein soll, weil man tatsächlich dagegen anführen kann, daß keiner in eigener Sache entscheiden sollte. Aber leider hat diese richtige Einsicht nicht gesiegt.« Das Gesetz sei gewiß nicht vollkommen, aber jeder Tag der Verzögerung sei ein Schaden fürs Volk. Deshalb hätten die Parteien beschlossen, wenig zu reden und das Gesetz möglichst rasch durchzubringen.

Diese Rede der Fräulein Weber, sachlich neben der der Fräulein v. Gierke die wertvollste, die in der Versammlung gehalten wurde, ist von den deutsch-demokratischen Zeitungen damals mit Stillschweigen übergangen worden.

Die Abg. Frau Mende (deutsche Volkspartei) erklärt sich mit klugen und treffenden Bemerkungen, die ganz unserem Standpunkt entsprechen, mit dem Gesetz einverstanden. Es sei ein schwerer Vorwurf für die Eltern, Lehrer und Erzieher, vielleicht auch zum Teil für die Regierung, daß aus den Reihen der Jugendlichen selbst heraus der Widerspruch gegen die Schund- und Schmutzfilme gekommen sei. Die Parteien seien einig in ihrer Verurteilung. Der gute Teil der Filmindustrie sei durch das Gesetz nicht betroffen. Ihm könne es nur recht sein, wenn der Ruf des Gewerbes dadurch geschützt werde. Auch unser Ruf im Ausland erfordere, daß nicht Schund und Schmutz aus Deutschland dort eingeführt werde. Sie appelliert an die großen Künstler, daß sie nur gute Stücke zur Aufführung bringen mögen. Neben Landschaftsbildern, Tier- und Pflanzenbildern sollte nur gute Kunst und guter Humor zugelassen sein.

Der Abg. Krüger (Mecklenburg, Mehrheitssozialist und Staatsminister) bedauert,

¹⁾ Gemeint kann wohl nur die Tätigkeit der Ufa sein.

daß sich so unhaltbare Zustände in der Filmindustrie herausgestellt haben, weil seine Partei ja die Hoffnung gehabt habe, daß das Volk in jeder Hinsicht reif sei. Auch er läßt sich durch die Selbstzensur der Filmindustrie Sand in die Augen streuen, obwohl er zugeben muß, daß sie den Erwartungen nicht entsprochen hat. Die Sozialdemokratie sei prinzipiell gegen jede Zensur und habe sich nur schweren Herzens dazu entschlossen. Sie verlange auch, daß man sich niemals aus politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenzen zum Verbot eines Filmes entschließe. Es handle sich immer nur um einen Notbehelf. »Wir haben gesehen, daß in Deutschland unter dem alten Regime trotz einer wahrscheinlich ziemlich strengen Zensur so viel von niedrigem Kitsch gezeitigt worden ist, daß man sich wirklich wundern muß, warum eigentlich der Zensor gewirkt hat«¹⁾.

Die Tätigkeit der Jugendorganisationen nimmt der Redner für seine Partei in Anspruch. Er erinnert an die im vorigen Jahre in Berlin entstandene Filmliga und den Bilderbühnenbund deutscher Städte, die es sich zur Aufgabe gemacht hätten, im Volke gute Filme zu verbreiten. Mit dem Gesetz könne natürlich keine endgültige Besserung erzielt werden. Es komme auf die Veredelung des Volksgeschmacks an, wozu alle mitwirken müßten. Er tritt dann für Jugendfilmarchive ein, die Unterrichtszwecken dienen, ohne aber das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und seine Bildstelle in Berlin zu erwähnen, die die Gründung von solchen längst betreiben. Dagegen wird die Tätigkeit der Ufa und der Deutschen Lichtspielgesellschaft anerkannt, wenn auch bei einigen der neuen Filme der »Pferdefuß der Reaktion« nicht ganz zu verdecken sei. Merkwürdig ist es, daß Krüger dabei doch für den historischen Film, d. h. für die Darstellung vergangener Kulturepochen eintritt. Er meint dabei offenbar die französische Revolution, den Charlotte Corday-Film und ähnliches. Für die Kitschigkeit des Dramas überhaupt als Kunstform hat weder er noch ein anderes Mitglied der Nationalversammlung ein Wort des Tadels. »Alles läßt sich in den Rahmen spannender Handlung bringen, ohne daß deswegen Sensation und Nervenkitzel im Hintergrunde zu stehen braucht«(?). Dann kommen die bekannten sozialdemokratischen Ideale. »Der Film ist berufen, durch die Darbietung der Kultur und Lebensgewohnheiten der Nationen die durch Haß getrennten Völker wieder näher zu bringen und damit letzten Endes dem Völkerfrieden zu dienen.« Er erwähnt dann einen Angriff in einer Filmzeitung auf die Nationalversammlung, in der die Redaktion damit droht, die Namen der Rückschrittler Koch, Katzenstein, Hitze und Mumm, die für das Gesetz stimmen werden, auf die Projektionswand zu bringen und sie so der Verachtung der Kinobesucher preiszugeben. Kein Volksvertreter werde sich dadurch abhalten lassen, für das Gesetz zu stimmen.

Fräulein v. Gierke (deutschnational) betont, entsprechend den Grundsätzen ihrer Partei, die Notwendigkeit der Wiedererweckung der sittlichen Kräfte im Volke, die durch das schleichende Gift der Unsittlichkeit bedroht seien. Ihre Partei habe auf die Fassung des Artikels 118 der Reichsverfassung hingedrängt, in der das Kino von der Zensurfreiheit ausgenommen wird, und ihr Freund Mumm habe in der Sitzung vom 16. Oktober 1919 eine Schilderung der Zustände gegeben, die im Lichtspielgewerbe herrschen. Im Ausschuß sei man fast einig darin gewesen, daß etwas geschehen müsse. Es komme zwar alles auf die sittliche Tüchtigkeit des Einzelnen

¹⁾ Die frühere Zensur war eben nicht streng, weil in Preußen auch unter dem alten Regime kein Gesetz bestand. Am meisten Kitsch und Schund ist jedenfalls unter dem neuen Regime gezeitigt worden. Das läßt sich durch keine Dialektik wegdisputieren.

an, aber die Bedingungen dafür müsse der Staat schaffen. Die Vorführungen, die das Polizeipräsidium dem Ausschuß dargeboten habe, seien nicht einmal so schlimm wie das, was sie bei zufälligen Besuchen in den Berliner Kinos gesehen habe (Zustimmung links und rechts). »Es wurde zwar von Frau Zietz (Unabhängige) bezweifelt, ob die uns gebotenen Vorführungen dem tatsächlich Aufgeführten entsprächen. Ich habe damals sehr bedauert, daß Frau Zietz nach ganz kurzer Teilnahme an den Vorführungen uns verlassen hat. Ich weiß nicht, ob sie's getan hat, weil sie genug hatte, oder weil sie eine gewohnheitsmäßige Kinobesucherin ist, oder weil sie glaubte, sich kein Urteil mehr bilden zu brauchen, aus Sorge, daß dann ihr Urteil getrübt würde.« Die deutsche Zentrale für Jugendfürsorge habe dieses Gebiet der Jugendgefährdung gründlich bearbeitet. Sie habe ihre Helferinnen ausgeschiedt in die Kinos unserer Stadt und sich von ihnen berichten lassen. Sie könnte unendlich viele Beispiele dafür geben, wie das Volksleben durch das Kino vergiftet ist, und stelle sich ganz auf die Seite eines Vaters ihrer Schützlinge, der ihr klagte, wie alle Not seiner Familie durch die »olle Flimmerkiste« entstanden sei, die Frau und Kinder auf den falschen Weg gebracht habe. »Wir haben von unserer Fraktion aus besonderen Wert darauf gelegt, daß die Zensur auch einen Einfluß auf die Bildstreifen hat, die ins Ausland gehen. Denn auch das ist eine Gefahr, daß Filme dazu beitragen, nicht, wie mein Herr Vorredner sagte, die Völkerverständigung zu fördern, sondern ein ganz falsches Bild über deutschen Anstand und Sitte im Ausland hervorzurufen. Über das Gebaren z. B. der deutschen Männer den deutschen Frauen gegenüber. Wenn man nach diesen Vorführungen urteilt, so muß man annehmen, daß der deutsche Mann nichts anderes tut, als fortwährend die Frau in der unerhörtesten Weise zu überfallen, zu mißhandeln, zu betäuben, sie zum Opfer seiner Willkür zu machen. Ferner muß man annehmen, daß bei uns das Gesetzbuch, das doch einen Paragraphen zum Schutz der Jugend enthält, nie zur Anwendung kommt, daß keine sozialen Fürsorgeeinrichtungen bei uns existieren, sondern daß jedes Mädchen der Willkür der Kuppelei und der Männer anheimgegeben ist. Das ist doch etwas, was wir auf jeden Fall vermieden wissen wollen. Wir hätten gewünscht, daß der von uns gestellte Antrag angenommen würde, daß Filme, die geeignet sind, den Klassenhaß zu schüren, von der Zensur verboten werden können. In fast allen Vorführungen, die ich sah, wurde Anreiz zum Klassenhaß gegeben. Immer waren es zum mindesten Barone, die als reiche Herren ein Leben führen, das es überhaupt nicht gibt, die immer im Auto fahren, immer gefüllte Geldtaschen bei sich haben, die unentwegt Sekt trinken, die überhaupt ein Leben führen, das nur aus Genuß und Sinnenlust besteht (siehe oben S. 46 ff.). Und zu diesen Bildern kommt noch der Erklärer, der z. B. im Norden Berlins die Bilder deutet und sagt: Sehen Sie, das sind die Herrschaften, die im Grunewald wohnen, das ist die Villa von dem und dem, da geht es so zu. Ja, da muß man wohl wünschen, daß auch die Möglichkeit bestände, einen Film zu verbieten, weil er den Klassenhaß schürt.« Auch die deutschnationale Partei stehe der Kommunalisierung nicht absolut ablehnend gegenüber. »Ich glaube auch, daß es nötig sein wird, daß man von Reichs und Landes wegen gemeinnützige Filmverleihanstalten einrichtet und daß man der guten Filmerzeugung auf jede Weise hilft.«

Der unabhängige Sozialdemokrat Düwell erklärt sich gegen das Gesetz. Der Artikel 118 der Verfassung enthalte nichts über eine Filmzensur, sondern besage nur, daß für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden können. Man kann das, was man durch das Gesetz erreichen will, viel besser auf andere Weise erreichen. Es müsse vor allem verhindert werden, daß sich Privatpersonen pornographische Films vorführen lassen können, wie es »in der Motzstraße und da

herum« geschieht. Die Ausschreitungen erklären sich einfach daraus, daß die Filmindustrie ein kapitalistisches Gewerbe ist. Hier muß man einsetzen, wenn man die Auswüchse beseitigen will. Die Filmindustrie profitiert von der allgemeinen Demoralisation, die eine Folge des Krieges ist. Das kann aber nicht durch die Zensur verhindert werden. Denn es fehlen die klaren Begriffsbestimmungen für das, was unbedingt verboten werden muß. Der § 1 ist in dieser Hinsicht geradezu eine Blütenlese vormärzlicher Terminologie. Was bedeutet das eigentlich: Öffentliche Ordnung oder Sicherheit, Herabwürdigung der Religion, verrohende oder entsittlichende Wirkung, Gefährdung des deutschen Ansehens im Auslande usw.? Welcher Tatbestand soll zugrunde liegen, wenn diese Bestimmungen verletzt sein sollen? Bisher ist es noch keinem Menschen gelungen, eine wirklich einwandfreie Begriffsbestimmung zu geben. Vielmehr ist das immer der Willkür der Richter überlassen gewesen, und so wird es auch bleiben. Ich habe schon einmal in der Kommission darauf hingewiesen, daß, wenn man auf die Weise, wie es hier beabsichtigt ist, eine Filmzensur einführen will, man vorher einen Normalpegel der öffentlichen Meinung erfinden müsse. Das kann man nicht, und deshalb werden die Zensuren stets von dem individuellen Empfinden der einzelnen Zensoren abhängig sein. Daher wird ein Mißbrauch der Zensurgewalt durch dieses Gesetz nach wie vor aufrecht erhalten, ja er wird geradezu gezüchtet werden¹⁾. Seine Partei beanstande besonders den Begriff »Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit«. Unter diesem Vorwand seien im Kriege viele Zeitungen verboten und dadurch die Öffentlichkeit vier Jahre lang belogen worden. Die unabhängige Sozialdemokratie wehre sich auch entschieden dagegen, daß man der Ortspolizeibehörde eine Zensurbefugnis geben wolle. Das würde zu ganz unhaltbaren Zuständen führen. Dadurch, daß die Entscheidung der Landesprüfungsstelle umgestoßen und zurückgezogen werden kann, sei eine außerordentliche Unsicherheit in die Industrie hineingekommen, die die schwerste Gefährdung des Gewerbes bedeute. Die Jugend habe manchmal oder meistens ein viel schärferes Gefühl für das, was sich schickt, als Erwachsene. Deshalb müsse sie bei Entscheidungen über die Zulassung von Jugendlichenfilmen gehört werden. Die Festsetzung des Schutzalters auf 18 Jahre sei unhaltbar, da unsere Jugend in viel früherem Alter selbständig zu werden pflegt. Er stimme für 16 Jahre. Durch das Filmzensurgesetz wird gar nichts gebessert werden. Man muß schon bei der Erziehung der Jugend den Hebel ansetzen²⁾. Das einzige Heilmittel ist die Sozialisierung der Filmindustrie und die Kommunalisierung der Filmvorführungen.

Bei der Beratung über den § 3 erklärt sich die Abg. Frau Zietz (unabhängige Sozialistin) grundsätzlich gegen jede Filmzensur, besonders aber gegen die Zensur der für Jugendvorstellungen bestimmten Filme. Sie passe wohl in einen »Obrigkeitsstaat«, in dem sich das Leben der Untertanen nach den von der Obrigkeit erlassenen Verordnungen abspiele, nicht aber in einen freien republikanischen Staat mit politisch gleichberechtigten Bürgern. Zensur bedeute immer Bevormundung und

¹⁾ Der Hinweis auf die Vieldeutigkeit der im Gesetz angewandten Begriffe deckt sich mit Ausführungen dieses Buches, die schon formuliert waren, ehe mir diese Rede zu Gesicht kam. Derartige schwankende Begriffsbestimmungen sind übrigens eine Eigentümlichkeit jeder Rechtsprechung und auch nicht einmal so sehr zu bedauern, da sie den Antrieb zu unablässiger Weiterentwicklung des Rechtes in sich schließen.

²⁾ Es ist nicht recht klar, wie sich der Abg. Düwell die Erziehung der Jugend denkt, solange diese ungehindert in unsittliche Kinotheater laufen kann. Irgendwo muß doch einmal mit der Besserung der Verhältnisse angefangen werden.

Willkür. Diese sei schuld daran gewesen, daß unser Volk sich nicht zu freien, selbständigen Persönlichkeiten habe entwickeln können. Dem habe freilich die Arbeiterbewegung und auch die »freie Jugendbewegung« entgegengewirkt, die jetzt wieder von neuem bevormundet werden solle, indem man ihr »behördlich abgestempelte Kunst« vorsetze. Gerade die Jugend habe sich gegen die Ausschreitungen des Kinos erhoben und dadurch bewiesen, daß sie vernünftiger ist als die Alten ¹⁾. Die Vorführung der verbotenen Filme im Polizeipräsidium sei ein Beweis — nicht daß eine strenge Zensur geübt werden müsse, sondern daß es auch ohne Zensur gehe. »Es war diese Darbietung natürlich eine außerordentlich tendenziöse Vorführung, denn indem man uns diese verbotenen Ausschnitte in der Zusammenstellung vorführte, erweckte man den Eindruck, als ob das die normalen Zustände in der Vorführung der Bildstreifen seien. Ich will Ihnen ganz offen bekennen, daß ein großer Teil dessen, was uns vorgeführt wurde, so furchtbar war, daß man nicht nur einen moralischen Abscheu, sondern auch einen rein physischen Ekel bekam und der Brechreiz hervorgerufen wurde. Ich habe schon damals in der Kommission erklärt, es sei nur möglich, daß Dirnen und Zuhälter, entweder von Beruf oder von Gesinnung, sich so etwas ansehen könnten; und ich bin der festen Überzeugung: wenn das öffentlich aufgeführt worden wäre, dann hätten alle anständig denkenden Menschen sich dagegen empört und hätten die Aufführung verhindert. Wenn ein solcher Protest aus dem Volke heraus kommt und vom Volke selbst das unterbunden wird, dann führt das zur Gesundung. Aber wenn Sie das verbieten und das Volk bevormunden, hindern Sie, daß es selbständig in seinem Denken und Urteilen wird, und daß es selbständig dagegen Stellung nimmt.« Als besonderen Grund gegen die Zensur führt Frau Zietz einen Film an, der darstellt, wie deutsche Kriegsgefangene gequält werden, einer z. B. Daumenschrauben angelegt bekommt. »Das war so etwas Grauenhaftes und so etwas Entsetzliches, daß man es kaum anschauen konnte.« Die Kommissionsmitglieder seien nun von dem Polizeirat gefragt worden, ob der Film aufgeführt werden durfte oder nicht. Dabei seien die Meinungen auseinandergesungen. Der Film stamme aus der Zeit des Krieges und damals sei seine Aufführung gestattet gewesen. Als der Waffenstillstand geschlossen war, sei er verboten worden ²⁾. Frau Zietz schloß daraus, — daß die Filmzensur un-

¹⁾ Das »Sehr wahr!« der deutschen Demokraten, das bei diesen Worten ertönte, zeigte einmal wieder, wie die Tatsachen durch die Art der Volksbeeinflussung gefälscht werden, und wie die Demokraten eine Neigung haben, in diesen Dingen mit den äußersten Linksparteien zusammenzugehen. Wenn jahrelang von den »Alten« gegen den Kinoschund vergeblich angekämpft worden ist und die Sozialdemokratie diesen immer ausdrücklich verteidigt hat, weil der kleine Mann doch seine Sensation haben müsse, und es kommt dann zuletzt auch die sozialdemokratische Jugend und schließt sich diesen Bemühungen der Alten und der Rechtsparteien an, so wird sie gegen diese und gegen die Einführung der gesetzlichen Zensur ausgespielt!

²⁾ Das ist eine sehr interessante Enthüllung. In der Kriegszeit stellt also das Bild- und Filmamt (denn von ihm stammt natürlich der Film) einen solchen Gefangenenfilm her, um die Soldaten vor dem Überlaufen oder Sichgefangengeben zu warnen. Nach dem Kriege wird er verboten — offenbar um die Franzosen nicht zu reizen! In derselben Zeit also, wo die Entente unsere »Kriegsverbrecher« vor ihre Gerichte fordert, wagt man es in Deutschland nicht, die feindlichen Kriegsverbrecher, die tausendmal schlimmer sind, im Film zu zeigen! Natürlich, unsere Reichsregierung hat ja auch keine Gegenrechnung aufgestellt! — Übrigens kann es sich nur um einen »gestellten« Film handeln, der als solcher verwerflich ist.

sicher, von den jeweiligen politischen Strömungen abhängig sei. Sie hätte vielmehr daraus schließen sollen, daß wir keine Mehrheit mit nationalem Rückgrat haben. Frau Zietz riet nun, statt der Einführung der Zensur vielmehr die Bestrebungen der anständigen Filmfabrikanten und derjenigen Filmschauspieler zu unterstützen, die sich nicht dazu hergeben, bei solchen Dirnenfilmen mitzuwirken. Man solle die Filmindustrie sozialisieren und die Kinos kommunalisieren, das sei besser als die Zensur. Jedenfalls könne man das Verbot für Jugendliche unter 18 Jahren nicht aufrecht erhalten. »Wie wollen Sie feststellen, ob ein Jugendlicher 18 Jahre ist oder 15 oder 16? (Zuruf: Tauschein!) Auch bei einem Tauschein wissen Sie doch nicht, ob der, der ihn vorzeigt, auch der rechtliche Inhaber des Tauscheins ist. Es müssen sich also alle Deutschen mit einem Paß versehen, und dieser Paß muß mit einer Photographie des Betreffenden versehen sein« usw. Anders ist es gar nicht durchzuführen (vgl. oben S. 204). Wir lehnen zunächst grundsätzlich das ganze Gesetz ab. »Wenn Sie Deutschland in der ganzen Welt blamieren wollen als das Krähwinkel, in dem solche Dinge noch möglich sind, dann schaffen Sie solche Bestimmungen! ¹⁾. Wir lehnen grundsätzlich jede Zensur ab. Da wir aber sehen, daß wir damit nicht durchkommen, so haben wir versucht, diesem Gesetz wenigstens die Giftzähne auszubrechen und dafür zu sorgen, daß sich die Nationalversammlung nicht abermals blamiert. Um das herbeizuführen, haben wir beantragt, das Schutzalter von 18 Jahren auf 16 herabzusetzen, d. h. auf das Alter, bis zu dem nach unserem Wunsch die Schulzeit ausgedehnt wird. Jungen Leuten, die aus der Schule entlassen sind, Mädchen z. B., die oft schon vor dem 18. Jahre heiraten, kann man den Besuch des Kinos (bei Vorstellungen für Erwachsene) nicht verbieten.«

Das einzig Haltbare an dieser Rede sind die Bemerkungen über das Schutzalter, nur daß daraus die falschen Schlußfolgerungen gezogen werden.

Der Abg. Krüger (Mehrheitssozialist) macht gegen den Sozialisierungsvorschlag der Frau Zietz geltend, daß die Sozialisierung doch die schärfste Zensur sein würde, die es überhaupt gebe. Ob eine Sozialisierung der Filmherstellung möglich sei, wolle er dahingestellt sein lassen. Für die Kommunalisierung habe sich der Reichsminister des Innern in der Kommission ausgesprochen. Doch könne die Nationalversammlung die Regierung, die auf Grund des neugewählten Reichstags gebildet wird, nicht verpflichten, bis zum Jahresschluß 1920 ein Sozialisierungsgesetz einzubringen, wie es der Antrag der Unabhängigen verlange. Das würde sich wahrscheinlich der neue Reichstag verbitten und sich auch nicht an die Aufträge gebunden halten, die wir der neuen Regierung überweisen. Die Zensur ist nur ein notwendiges Übel, und ihre Tätigkeit muß so eng wie möglich begrenzt werden. »Wir stehen zwar nicht auf dem Standpunkt, den der Zentralverband der katholischen Jungfrauenvereine Deutschlands zu Bochum in einer Eingabe einnimmt, der eine oder mehrere Zentralstellen für die Inhaltszensur (Vorzensur) fordert und lokale Zensurstellen für die Wirkungzensur (Nachzensur). Diese Eingabe will mit anderen Worten jeder Gemeinde, auch der kleinsten, die Möglichkeit geben, den von der Zentralstelle zensierten Film nochmals daraufhin zu prüfen, ob dieser Film für die Dorfgemeinde oder kleine Landgemeinde nicht irgendwelche Gefahren herbeiführt. Die Frage der Ortszensur war in der Kommission heiß umstritten. Wir Sozialdemokraten stehen auf dem Standpunkt, daß wir nicht etwa für Berlin ein Privilegium von unzüchtigen oder rohen Darstellungen

¹⁾ Vgl. das oben S. 162 und S. 203 über die englische und nordamerikanische Zensur Gesagte. Auch hier also wieder agitatorische Verdrehung der Tatsachen anstatt wirklicher Kenntnis der Verhältnisse.

im Film verlangen wollen. Wenn wir aber die Ortszensur hätten, so würde dadurch eine zügellose Agitation hervorgerufen werden (?) und eine Rechtsunsicherheit bei ungleicher Handhabung durch die Ortsbehörden entstehen. Strengere Bestimmungen für die Jugendfilme als die in § 1 Abs. 2 und in § 3 Abs. 2 angegebenen halte seine Partei nicht für nötig. Dieselbe sei auch gegen den § 6, der für die Jugendfilme besondere Landesprüfungsstellen vorsehe. »Ich möchte zum Schluß noch darauf hinweisen, daß wir gegenüber den württembergischen Bedenken (siehe weiter unten) die Überzeugung vertreten, daß durch die geschaffenen Zensurbestimmungen diese Bedenken aus dem Wege geräumt sind¹⁾, und daß es nicht notwendig ist, was die Württemberger fordern, noch eine besondere Landeszensur für Jugendfilme einzuführen und die Kinofachleute auszuschließen. Wir glauben im Gegenteil, daß gerade dadurch, daß wir die Interessenten in dem Verhältnis, wie es im Gesetz vorgesehen ist, heranziehen, ein veredelnder, erzieherischer Einfluß auf die Produktion durch die Teilnehmer der Zensur, soweit sie aus der Filmindustrie hervorgehen, ausgeübt werden wird.

In ihrer Erwidrerung auf diese Ausführungen sagte Frau Zietz, worin ihrer Ansicht nach der Unterschied zwischen Zensur und Sozialisierung besteht. »Zensur bedeutet, daß ich über etwas, was bereits fertig ist, meine Meinung sage und dann veranlasse, daß es geändert wird. Bei der Sozialisierung dagegen werden von vornherein Künstler, Wissenschaftler, Vertreter der Frauen, der Jugend usw. bei der Herstellung mitbestimmend sein²⁾. (Zurufe: Und dann kommt die Opposition zu kurz!) O nein, gar nicht! Wenn erst sozialisiert ist, dann wird hier im Parlament Rechenschaft abzulegen sein, dann wird im Parlament Kritik geübt werden können von den Vertretern des ganzen Volkes und veranlaßt werden können, daß das, was falsch ist, geändert wird³⁾. Deshalb kann man nicht sagen, daß die Sozialisierung die schärfste Zensur ist. Die Mehrheitssozialisten sollten nur für den Sozialisierungs- und Kommunalisierungsantrag der Unabhängigen stimmen. Eine Bindung des künftigen Reichstags liege darin nicht, sonst könnte man ja überhaupt jetzt keine Beschlüsse in der Unterkommission fassen, die für die zukünftige Regierung bindend sind.

Ich habe die Hauptargumente, die in der Debatte vorgebracht worden sind, abgedruckt, um dem Leser ein Urteil darüber zu ermöglichen, welche Bestimmungen des Gesetzes von der Regierung und welche von den einzelnen Parteien herrühren und welche auf ihr Betreiben gestrichen worden sind. Es zeigt sich auch hier wie bei anderen Gesetzen, die die Nationalversammlung verabschiedet hat, daß sie bei der heterogenen Zusammensetzung der gesetzgebenden Faktoren ungefähr den Charakter gewisser Hundekreuzungen anzunehmen pflegen,

¹⁾ Der Abg. Krüger ging dabei offenbar von der Annahme aus, daß die Zensurbestimmungen streng eingehalten würden, was schon der Abg. Düwell widerlegt hatte.

²⁾ Kurz, das Kino wird dann eine wahre »Volkskunst« sein, an der alle ohne Ausnahme mitwirken. Besonders auf die produktive Mitwirkung der Jugend bei den sozialisierten Filmen darf man gespannt sein.

³⁾ Also nicht nur machen, d. h. ausdenken soll das »Volk« die Filme, sondern auch kritisieren soll der Reichstag sie! Man sieht daran wieder einmal, daß der unabhängig-sozialistische Zukunftsstaat die individuelle Schöpferfähigkeit ausschließen will.

bei denen ein Exemplar etwa ein Drittel Dackel, ein Drittel Pintscher und ein Drittel Pudel werden kann, eine »konzentrierte Hundeaussstellung«!

Bei der Abstimmung wurden mit dem Ausschußantrag noch mehrere Veränderungen vorgenommen, von denen die wichtigsten aus den Anmerkungen zu dem folgenden Abdruck des Gesetzes ersehen werden können. Dieses ging schließlich mit folgendem Wortlaut aus der Beratung hervor, der jetzt im Reichsgesetzblatt von 1920, Nr. 107, S. 953—958 vorliegt:

Reichs-Lichtspielgesetz¹⁾ vom 12. Mai 1920.

Prüfung von Bildstreifen.

§ 1.

Bildstreifen (Filme) dürfen öffentlich nur vorgeführt oder zum Zweck der öffentlichen Vorführung im Inland und Ausland²⁾ in den Verkehr gebracht werden, wenn sie von den amtlichen Prüfungsstellen (§§ 8, 13) zugelassen sind. Der öffentlichen Vorführung von Bildstreifen werden Vorführungen in Klubs, Vereinen und anderen geschlossenen Gesellschaften gleichgestellt. Einer Zulassung bedarf nicht die Vorführung von Bildstreifen zu ausschließlich wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungsanstalten.

Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag. Sie ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder³⁾ Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen⁴⁾, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden⁵⁾. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts der Bildstreifen liegen⁶⁾.

¹⁾ Den schwerfälligen Titel »Gesetz über die Prüfung von Bildstreifen für Lichtspiele« hatte schon der Ausschuß durch den kürzeren ersetzt.

²⁾ Die Worte »im Ausland« standen nicht in der Regierungsvorlage und im Ausschußentwurf. Sie wurden auf einen Antrag Arnstadt und Genossen (deutsch-national) hinzugefügt, um das Ansehen Deutschlands im Ausland nicht aufs Spiel zu setzen (vgl. S. 220).

³⁾ Ein Antrag Krüger-Katzenstein (mehrheitssozialistisch), die Worte »Ordnung oder« zu streichen, wurde abgelehnt.

⁴⁾ So stand in der Regierungsvorlage. Der Ausschuß hatte statt dessen beantragt: »die Religion oder religiöse Einrichtungen herabzuwürdigen«. Zwei Anträge (Arnstadt und Genossen und Ende-Delius), die Fassung der Regierungsvorlage wiederherzustellen, wurden im Plenum angenommen.

⁵⁾ Ein Antrag Arnstadt und Genossen, die Worte hinzuzufügen: »oder den Klassenhaß zu schüren«, wurde abgelehnt (vgl. S. 220).

⁶⁾ Gemeint sind Gründe, die in der Persönlichkeit des Antragstellers liegen. Zu § 1 Abs. 2 lag ein Antrag Agnes und Genossen (unabhängig) vor, ihn zu ersetzen durch: »Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag. Sie ist zu versagen, wenn die Vorführung geeignet wäre, die geschlechtliche Sittlichkeit zu gefährden, verrohend zu wirken oder gemeine Verbrechen zu veranlassen.« Er wurde abgelehnt.

Bildstreifen, bei denen die Gründe der Versagung der Zulassung nur hinsichtlich eines Teiles der dargestellten Vorgänge zutreffen, sind zuzulassen, wenn die beanstandeten Teile aus den zur Vorführung gelangenden Positiven ¹⁾ ausgeschnitten und der Prüfungsstelle übergeben werden, auch der Prüfungsstelle Sicherheit dafür gegeben ist, daß die beanstandeten Teile nicht verbreitet werden.

§ 2.

Bildstreifen von wissenschaftlicher oder künstlerischer Bedeutung, gegen deren unbeschränkte Vorführung Bedenken gemäß § 1 vorliegen, können zur Vorführung vor bestimmten Personenkreisen zugelassen werden.

§ 3.

Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter achtzehn Jahren zugelassen werden sollen, bedürfen besonderer Zulassung ²⁾.

Von der Vorführung vor Jugendlichen sind außer den im § 1 Abs. 2 verbotenen alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist ³⁾.

Auf Antrag des gemeindlichen Jugendamts oder eines Jugendamts des Bezirkes oder, falls kein Jugendamt besteht, auf Antrag der Schulbehörde kann unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften die Gemeinde oder ein Gemeindeverband nach Anhörung von Vertretern der Organisationen für Jugendpflege zum Schutze der Gesundheit und der Sittlichkeit weitere Bestimmungen für die Zulassung der Jugendlichen festsetzen, zu deren Innehaltung die Unternehmer der Lichtspiele verpflichtet sind. Diese können Einspruch gegen die Festsetzung bei der zuständigen Stelle erheben ⁴⁾.

Kinder unter sechs Jahren dürfen zur Vorführung von Bildstreifen nicht zugelassen werden.

§ 4.

Die Zulassung eines Bildstreifens kann auf Antrag einer Landeszentralbehörde durch die Prüfungsstelle für das Reich oder ein bestimmtes Gebiet widerrufen werden, wenn das Zutreffen der Voraussetzungen der Versagung (§§ 1, 3) erst nach der Zulassung hervortritt.

Der Widerruf erfolgt auf Grund erneuter Prüfung. In dem Verfahren ist einem Vertreter der antragstellenden Landeszentralbehörde Gelegenheit zur Äußerung zu geben.

¹⁾ Regierungsvorlage und Kommissionsantrag enthielten die Worte »aus — Positiven« nicht. Sie sind auf Grund eines Antrags Delius-Ende in der Vollsitzung angenommen worden. Die Württemberger Eingabe (siehe S. 231) forderte mit Recht Ablieferung der Negative.

²⁾ Die Regierungsvorlage hatte statt dessen 17, was schon der Ausschuß auf achtzehn heraufgesetzt hatte. Dies forderte auch die Württemberger Eingabe. Ein Antrag Agnes und Genossen (unabhängig), die Zahl durch sechzehn zu ersetzen, wurde im Plenum abgelehnt und die Fassung des Ausschusses angenommen.

³⁾ Der Antrag Agnes und Genossen (unabhängig), den Absatz 2 zu streichen, wurde im Plenum abgelehnt.

⁴⁾ Dieser Absatz, der nicht in der Regierungsvorlage stand, aber vom Ausschuß hereingebracht worden war, wurde gegen zwei Anträge auf Streichung (Agnes und Genossen und Krüger-Katzenstein, also gegen die Unabhängigen und Mehrheitssozialisten) auf Beschluß des Plenums stehen gelassen. Die Württemberger Eingabe forderte die Prüfung der Jugendfilme durch eine Landesprüfungsstelle.

§ 5.

Die Prüfung der Bildstreifen umfaßt die Bildstreifen selbst, den Titel und den verbindenden Text in Wort und Schrift.

Die zur Vorführung von Bildstreifen gehörige Reklame an den Geschäftsräumen und öffentlichen Anschlagstellen und die Reklame durch Verteilung von Druckschriften bedarf, soweit sie nicht bereits von der Prüfungsstelle genehmigt worden ist, der Genehmigung der Ortspolizeibehörde. Sie darf nur unter den Voraussetzungen des § 1 Abs. 2, § 3 Abs. 2 versagt werden ¹⁾).

§ 6.

Bildstreifen über Tagesereignisse und Bildstreifen, die lediglich Landschaften darstellen, sind von der Ortspolizeibehörde, sofern kein Versagungsgrund im Sinne der §§ 1 und 3 gegeben ist, für ihren Bezirk selbständig zugelassen, ohne daß es einer Entscheidung der Prüfungsstellen bedarf ²⁾).

§ 7.

Ist die Zulassung eines Bildstreifens von einer Prüfungsstelle abgelehnt, so darf der Bildstreifen, auch in abgeänderter Form, einer Prüfungsstelle nur unter Angabe dieses Umstandes wieder vorgelegt werden.

Prüfungsstellen.

§ 8.

Prüfungsstellen werden nach Bedarf an den Hauptsitzen der Filmindustrie errichtet. Ihre Zuständigkeit wird räumlich abgegrenzt. Zur Entscheidung über Beschwerden (§ 13) wird eine Oberprüfungsstelle in Berlin gebildet.

Die von einer Prüfungsstelle erfolgte Zulassung der Bildstreifen hat für das gesamte Reichsgebiet Gültigkeit.

§ 9.

Die Prüfungsstellen setzen sich aus beamteten Vorsitzenden und Beisitzern zusammen. Von den Beisitzern ist je ein Viertel ³⁾ den Kreisen des Lichtspielgewerbes

¹⁾ Der Antrag Agnes und Genossen, diesen Absatz zu streichen, wurde vom Plenum abgelehnt. Die Württemberger Eingabe forderte auch Prüfung der bildlichen Zeitungsreklame.

²⁾ Die Regierungsvorlage hatte als ersten Absatz dieses Paragraphen: »Die öffentliche Vorführung eines nach §§ 1, 3 zugelassenen Bildstreifens sowie die von der Prüfungsstelle zugelassene Reklame (§ 5 Abs. 2) kann in einer Gemeinde von der Ortspolizeibehörde verboten werden, wenn auf Grund besonderer örtlicher Verhältnisse die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß die Vorführung des Bildstreifens oder der Anschlag der Reklame in dieser Gemeinde die öffentliche Ordnung oder Sicherheit gefährden würde.« Der Ausschuß hatte ihn (entsprechend der Württemberger Eingabe) ersetzt durch folgenden: »In den einzelnen Ländern kann durch die Landeszentralbehörde vorgeschrieben werden, daß Bildstreifen, die in dem betreffenden Land vor Jugendlichen vorgeführt werden sollen, außer der Zulassung nach § 3 noch der Prüfung und Zulassung durch eine Landesprüfungsstelle bedürfen. Die Landesprüfungsstellen werden von den Landeszentralbehörden errichtet und unterhalten. Auf Besetzung, Prüfungsverfahren, Prüfungsgrundsätze und Gebührenpflicht finden die Bestimmungen dieses Gesetzes entsprechende Anwendung.« Aber ein Antrag Agnes und Genossen (unabhängig), diesen Absatz zu streichen, wurde im Plenum angenommen, auch die Regierungsvorlage nicht wieder hergestellt.

³⁾ Die Regierungsvorlage hatte »ein Drittel«, schon der Ausschuß hatte dies aber auf »ein Viertel« herabgesetzt. Die Württemberger Eingabe forderte eine

und der auf den Gebieten der Kunst und Literatur bewanderten Personen, die Hälfte den auf den Gebieten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen. Mit Ausnahme der Vertreter des Lichtspielgewerbes dürfen Beisitzer an diesem Gewerbe nicht geschäftlich oder beruflich beteiligt sein ¹⁾).

Die Mitglieder der Prüfungsstellen werden vom Reichsminister des Innern ernannt. Die Beamten sollen Persönlichkeiten von pädagogischer und künstlerischer Bildung sein. Bei der Auswahl der Beamten und Beisitzer sind auch Frauen heranzuziehen. Bei der Auswahl der Beisitzer aus den Kreisen des Lichtspielgewerbes sind die Angestellten und Arbeiter dieses Gewerbes ausreichend zu berücksichtigen. Die Beisitzer werden auf die Dauer von drei Jahren auf Grund von Vorschlagslisten der beteiligten Verbände ausgewählt ²⁾).

§ 10.

Die Beisitzer sind von dem Vorsitzenden für die Dauer ihrer Tätigkeit durch Handschlag darauf zu verpflichten, daß sie nach bestem Wissen und Gewissen ohne Ansehen der Person ihr Urteil abgeben wollen.

Sie erhalten Anwesenheitsgelder und Ersatz der Reisekosten.

Prüfungsverfahren.

§ 11.

Die Prüfungsstelle entscheidet in der Besetzung von fünf ³⁾ Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen. Von den Beisitzern ist einer dem Lichtspielgewerbe und zwei den Kreisen der auf den Gebieten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen.

Bei Prüfung der Bildstreifen, die zur Vorführung in Jugendvorstellungen bestimmt sind, sind auch Jugendliche im Alter von achtzehn bis zwanzig Jahren nach Bestimmung der Ausschüsse für Jugendwohlfahrt zu hören ⁴⁾).

Hat der Vorsitzende keine Bedenken, so kann er die Zulassung auch ohne Zuziehung von Beisitzern aussprechen. Auf Verlangen zweier Beisitzer ⁵⁾ hat die Prüfungsstelle zu entscheiden.

wesentliche Veränderung dieses Paragraphen und des § 11 und den Wegfall der Kinointeressenten.

¹⁾ Gemeint ist natürlich Aktienbesitz, Grundstücksbesitz oder eine Stellung als Aufsichtsrat einer Filmgesellschaft.

²⁾ Hinter »ausgewählt« standen im Kommissionsvorschlag noch die Sätze: »Von den bei Inkrafttreten des Gesetzes ernannten Beisitzern scheidet ein Drittel nach einem Jahre, ein zweites Drittel nach zwei Jahren aus. Die Ausscheidenden werden zunächst durch das Los bestimmt. Die Liste der Organisationen, die Beisitzer vorschlagen dürfen, ist den Ausführungsbestimmungen des Gesetzes hinzuzufügen und nach Bedarf zu ergänzen.« Sie wurden auf einen Antrag v. Gierke abgelehnt.

³⁾ Agnes und Genossen (Frau Zietz) hatten statt dessen »sieben« beantragt, weil bei fünf die Arbeiter nicht zu ihrem Recht kämen, vielmehr immer Unternehmer gewählt werden würden. Doch wurde der Antrag abgelehnt.

⁴⁾ Dieser Absatz wurde vom Plenum gegen einen Antrag Arnstadt und Genossen auf Änderung beibehalten. Statt »zu hören« hatte der Kommissionsantrag: »als Beisitzer zuzuziehen«, was Beteiligung an der Abstimmung bedeutet hätte. Delius-Ende hatten »zu hören« beantragt, was angenommen wurde.

⁵⁾ Im Kommissionsantrag stand »einer«, was auf Antrag v. Gierke durch »zweier« ersetzt wurde.

§ 12.

Wird ein Bildstreifen von einer Prüfungsstelle ganz oder teilweise verboten, so steht dem Antragsteller gegen den Bescheid (§ 15) innerhalb zweier Wochen vom Tage der Zustellung an das Recht der Beschwerde zu.

Das gleiche Recht steht dem Vorsitzenden sowie zwei bei der Entscheidung beteiligten Mitgliedern der Prüfungsstelle zu. Die Beschwerde ist in der Sitzung einzulegen.

§ 13.

Auf Beschwerden entscheidet endgültig die Oberprüfungsstelle in der Besetzung von fünf Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen. Die Vorschriften des § 11 finden Anwendung.

Die Mitglieder der Prüfungsstelle, die bei der Entscheidung mitgewirkt haben, sind zu den Verhandlungen zu laden, wenn ihre schriftliche Äußerung nach Ansicht der Oberprüfungsstelle nicht genügt; an der Beschlußfassung nehmen sie nicht teil. Der Antragsteller oder ein von ihm bestellter Vertreter ist auf Verlangen zu hören.

§ 14.

Über die Zulassung eines Bildstreifens wird, abgesehen von dem Falle des § 6 dem Antragsteller eine Zulassungskarte ausgestellt.

§ 15.

Bei Ablehnung eines Bildstreifens ist dem Antragsteller ein schriftlicher Bescheid zuzustellen, der auf Antrag mit Gründen zu versehen ist.

§ 16.

Für die Prüfung der Bildstreifen und die Ausstellung der Zulassungskarten werden Gebühren erhoben. Die Gebührenpflicht wird durch eine Ordnung geregelt, die von der Reichsregierung mit Zustimmung des Reichsrats erlassen wird. Auf Verlangen der Prüfungsstelle ist der Antragsteller verpflichtet, bei Stellung des Antrags Vorschuß zu leisten.

Übergangs- und Strafbestimmungen.

§ 17.

Bildstreifen, die vor Inkrafttreten dieses Gesetzes hergestellt und bereits im Verkehre sind, sind innerhalb eines Jahres ¹⁾, nachdem dieses Gesetz Gesetzeskraft erlangt hat, einer Prüfungsstelle (§ 8) vorzuführen. Nach Ablauf dieser Frist finden die Vorschriften dieses Gesetzes auch auf die Vorführung dieser Bildstreifen Anwendung. Bis zur Prüfung dieser Bildstreifen durch die Prüfungsstellen unterliegt ihre Zulassung der Genehmigung der einzelnen Ortspolizeibehörde oder der bisher zuständigen Landesstelle. Sie sind nur zuzulassen, wenn keine Bedenken gemäß §§ 1, 3 entgegenstehen.

§ 18.

Wer vorsätzlich ²⁾ entgegen der Vorschrift des § 1 Abs. 1 Bildstreifen oder Teile von solchen, die von den zuständigen Behörden nicht zugelassen sind (§ 1 Abs. 2) oder deren Zulassung widerrufen ist, vorführt oder zum Zwecke der öffentlichen Vorführung im Inland oder Ausland in den Verkehr bringt, wird mit Gefängnis bis zu zwei Jahren und mit Geldstrafe bis zu hunderttausend Mark oder

¹⁾ Die Regierungsvorlage und der Ausschußantrag hatten »sechs Monaten«. Auf einen Antrag Ende-Delius setzte das Plenum »eines Jahres«.

²⁾ Die Einfügung dieses Wortes geschah auf einen Antrag Ende-Delius.

mit einer dieser Strafen bestraft. Handelt der Täter fahrlässig, so wird er mit Geldstrafe bis zu zehntausend Mark¹⁾ bestraft.

In gleicher Weise wird bestraft, wer vorsätzlich Bildstreifen, die zur Vorführung vor Jugendlichen nicht zugelassen sind (§ 3 Abs. 1), in Jugendvorstellungen vorführt.

§ 19.

Wer eine nicht genehmigte Reklame benutzt (§ 5 Abs. 2) oder einer Prüfungsstelle einen bereits abgelehnten Bildstreifen unter wissentlicher Verschweigung dieses Umstandes vorlegt (§ 7), oder wer Jugendliche den Bestimmungen des § 3 entgegen zu den allgemeinen Vorstellungen zuläßt, wird mit Geldstrafe bis zu zehntausend Mark²⁾ bestraft.

Handelt der Täter fahrlässig, so wird er mit Geldstrafe bis zu dreitausend Mark bestraft.

§ 20.

Neben der Strafe kann auf Einziehung des Bildstreifens erkannt werden, ohne Unterschied, ob er dem Verurteilten gehört oder nicht. Ist die Verfolgung oder die Verurteilung einer bestimmten Person nicht ausführbar, so kann auf Einziehung des Bildstreifens selbständig erkannt werden.

Außerdem kann, sofern der Täter vorsätzlich gehandelt hat³⁾, bis zu drei Monaten und bei wiederholtem Rückfall dauernd der schuldigen Person das Betreiben des Gewerbes untersagt werden.

Frau Agnes und Genossen (unabhängig) hatten noch einen § 20 a beantragt: »Die Reichsregierung hat dem Reichstage bis zum Ablauf des Jahres 1920 einen Gesetzentwurf über die Sozialisierung der Bildstreifenherstellung und über die Befugnis der Gemeinden zur Kommunalisierung der Vorführung von Bildstreifen vorzulegen. Beide Punkte, über die getrennt abgestimmt wurde, wurden im Plenum abgelehnt, der Antrag auf Kommunalisierung nur mit geringer Mehrheit.

An die erste Lesung schloß sich gleich in derselben Sitzung die zweite an. Dabei wurde auf den Antrag Krüger noch einmal über den Antrag Agnes und Genossen, von der Regierung die Vorlegung eines Gesetzentwurfs über die Befugnis der Gemeinden zur Kommunalisierung der Vorführung von Bildstreifen zu verlangen, abgestimmt, wobei dieser wiederum mit geringer Mehrheit abgelehnt wurde.

Zum Schluß wurde noch über die Entschließung des Ausschusses abgestimmt, die Regierung zu bitten, den Gesetzentwurf betreffend die Konzessionspflicht für Lichtspiele erneut vorzulegen. Die Abstimmung ergab Mehrheit für diese Entschließung.

Ich habe schon oben S. 3 ff. die Hauptpunkte namhaft gemacht, in denen wir Württemberger nicht mit dem Gesetz übereinstimmen

¹⁾ Die Regierungsvorlage hatte statt dessen 50000 und 3000, wogegen schon der Ausschuß die Erhöhung beantragt hatte.

²⁾ Die Regierungsvorlage hatte 3000 Mark, was schon der Ausschuß heraufgesetzt hatte.

³⁾ Diese Worte standen nicht in der Regierungsvorlage und im Ausschußantrag. Sie wurden auf einen Antrag Ende-Delius im Plenum hinzugefügt.

können. Nach Bekanntgabe der Regierungsvorlage, die allerdings, wie gesagt, in einigen wesentlichen Punkten von der jetzt beschlossenen Fassung abwich, traten auf Veranlassung des württembergischen Landesausschusses für Kinoreform, dem auch ich angehöre, in Stuttgart viele württembergische Vereine, an ihrer Spitze der Evangelische Volksbund und der Verein zur Förderung der Volksbildung sowie viele an diesen Fragen interessierte Einzelpersonen zusammen und beschlossen folgendes Schreiben an die württembergischen Abgeordneten der Nationalversammlung zu richten:

»Die unterzeichneten Verbände haben sich heute versammelt, um zum Entwurf eines Gesetzes über die Prüfung von Bildstreifen für Lichtspiele Stellung zu nehmen. Wir sind der Überzeugung, daß die Zensur lediglich einen vorläufigen Notbehelf darstellt, und daß eine wirkliche Besserung des Kinematographenwesens nur durch eine gründlichere Bildung des Publikums und die Kommunalisierung der Lichtspieltheater zu erreichen sein wird. Im jetzigen Augenblick aber ist diese Zensur nicht zu umgehen. Württemberg hat aus dieser Erkenntnis heraus schon im Jahre 1914 ein eigenes Lichtspielgesetz geschaffen und ist der erste und zurzeit einzige Gliedstaat des Reiches, der sein Lichtspielwesen durch Landesgesetz geregelt hat. Diesem Gesetz allein haben wir es zu verdanken, wenn wir von den berüchtigten Erzeugnissen einer gewissenlosen Filmfabrikation, wie sie vor allem auf dem Boden Berlins gedeiht, nicht überschwemmt worden sind. Man kann uns deshalb nicht zumuten, unser Landesgesetz aufzugeben, wenn man uns nicht die Gewähr bietet, daß uns das Reichsgesetz mindestens denselben Schutz gewährt. Dies ist aber nicht der Fall. Wir müssen vielmehr feststellen, daß der Gesetzentwurf die Zensur selbst dem verhängnisvollen Einfluß Berlins und den Geschäftsinteressen aussetzt.

Wir halten daran fest, daß die Zensur durch das skrupellose Geschäftsgebaren der Kinobranche nötig geworden ist und die einzige Aufgabe hat, durch Vertretung des Volkswohls ein Gegengewicht gegen die Geldinteressen zu bieten. Es ist deshalb ein unbegreifliches Entgegenkommen gegen das Kinokapital, wenn der Entwurf den Hauptsitz der Zensur nach Berlin als dem Hauptsitz der Fabrikation verlegt, während das Volkswohl einen Ort verlangt, der für die Bevölkerung der Mittel- und Kleinstädte des Reiches, die vor allem geschützt werden sollen, Verständnis besitzt. Wenn aber der Entwurf dazu noch die Aufnahme von Angehörigen des Lichtspielgewerbes als sogenannte Sachverständige in die Prüfungsstellen vorschreibt, so müssen wir darin den Versuch erblicken, das Gesetz von vornherein möglichst unwirksam zu machen.«

Dazu heißt es dann weiter: »Nach den Erfahrungen, welche die württembergische Landeszensurstelle in ihrer fünfjährigen Praxis gemacht hat, ist es äußerst zweifelhaft, ob es nur überhaupt technisch möglich sein wird, das gesamte Angebot von Filmen an zwei Orten gründlich zu prüfen und die getroffene Verfügung genau zu überwachen. Nach unseren württembergischen Erfahrungen wird bei dem zu erwartenden Geschäftsanfall unbedingt eine Teilung der Zensurstellen notwendig sein, wodurch die erstrebte Einheitlichkeit zum bloßen Schein wird. Vor allem aber ist zu befürchten, daß die ganze Großstadtluft von Berlin und München unwillkürlich auf die Handhabung der Zensur so stark einwirkt, daß auch in Orten mit gesünderen Verhältnissen Filme vorgeführt würden, die in Berlin vielleicht nicht mehr schaden, aber anderwärts demoralisierend wirken

müssen. Schon in unseren übersehbaren württembergischen Verhältnissen erfordert es peinliche Aufmerksamkeit, den verschiedenen Bedürfnissen von Stadt und Land, katholischer und evangelischer Bevölkerung usw. Rechnung zu tragen. Es ist aber gar nicht zu übersehen, wie eine Reichszensurstelle die Stammesart und die verschiedenen kulturellen Verhältnisse der einzelnen Gliedstaaten soll berücksichtigen können. Dies ist aber unbedingt nötig bei einer Frage, über die der ganze Geschmack des Volkes entscheidet, und von der die Gesundheit der öffentlichen Zustände wesentlich abhängt. Wir glauben daher, daß der Zweck besser erreicht würde, wenn das Reichsfilmzensurgesetz nur als Rahmengesetz gefaßt würde, so daß die Ausübung der Zensur den Einzelstaaten zukäme, wobei nicht ausgeschlossen wäre, daß sich Staaten mit gleichartigen Verhältnissen zur Vereinfachung des Geschäftes zu einer Prüfungsgemeinschaft zusammenschließen. . . . Für ganz bedenklich müssen wir es halten, wenn der Einfluß auf das Filmgewerbe dadurch versucht wird, daß die Geschäftsleute selbst als sogenannte Sachverständige in die Zensurbehörde aufgenommen werden, vor allem wenn, wie geplant scheint, die Verbände der Filmfabrikanten, Filmverleiher, Kinobesitzer usw. das Recht haben sollen, ihre Vertreter selbst zu stellen. Es geht nicht an, daß in einer staatlichen Stelle, welche das Volk vor der geschäftlichen Ausnützung, die am ganzen Kinowesen schuld ist, schützen soll, die Geschäftsinteressen in dieser Weise zu Worte kommen . . .

Was wir zum Schutz unseres württembergischen Volkes fordern, ist also:

1. Die Erhaltung unserer Landeszensur zum mindesten in Form einer Landesprüfungsstelle für Jugendfilme.
2. Die Ausscheidung der Geschäftsleute und Geschäftsinteressen aus dem Reichsfilmzensurgesetz.

Wie den württembergischen Herren Abgeordneten bekannt sein wird, haben in den Städten Stuttgart, Heilbronn, Reutlingen und Ebingen, denen sich in den nächsten Tagen Ulm anschließen wird, große Volksversammlungen stattgefunden, in denen Redner aller Parteien und Konfessionen ihren einmütigen Willen zur Gesundung unseres Kinematographenwesens ausgesprochen haben. In besonders nachdrücklicher Weise kam dieser Volkswille in der württembergischen Landesversammlung am 14. ds. Mts. zum Ausdruck. Wir bitten die Herren Abgeordneten, alles zu tun, daß das neue Filmzensurgesetz keine Verschlechterung unserer württembergischen Verhältnisse bringt, sondern eine Besserung ermöglicht, und erlauben uns, im Anhang die dazu nötigen Abänderungsvorschläge¹⁾ zu machen.*

In der Sitzung der württembergischen Landesversammlung vom 14. Februar 1920, auf die hier angespielt wird²⁾, wurde über einen Antrag Planck und Esenwein betreffend das Kinogesetz, der sich inhaltlich mit dem eben zitierten Schreiben nahe berührt, beraten. Der Antrag forderte besonders, die württembergische Regierung möge sich dahin verwenden, erstens, daß an Stelle der zwei in dem Gesetz in Aussicht genommenen Zensurstellen (Berlin und München) mindestens 6 Zensurstellen im Reich, darunter auch eine in Stuttgart eingerichtet würden, zweitens, daß die Konzessionspflicht für das Kinogewerbe eingeführt würde. Der Antrag wurde durch die Abgeordnete der

¹⁾ Die wichtigsten Abänderungsvorschläge sind oben in den Anmerkungen erwähnt. Vgl. weiter unten S. 235.

²⁾ Vgl. Staatsanzeiger für Württemberg vom 20. Februar 1920, Nr. 42.

deutschdemokratischen Partei, Fräulein Mathilde Planck, mit der Feststellung begründet, daß durch das geplante Reichskinogesetz die Zustände im Kinowesen weder in Württemberg noch im Reiche besser werden würden. Auch der Abgeordnete Weber (Zentrum) sprach sich in demselben Sinne aus. Dann hielt der sozialdemokratische Minister des Innern, Heymann, eine Rede, in der er mitteilte, daß die württembergische Regierung schon im Juli 1919 dem Reichsministerium des Innern in Berlin eine Denkschrift unterbreitet habe, in der der Wunsch nach Beibehaltung einer eigenen Prüfungsstelle in Württemberg dargelegt und begründet worden sei. Leider sei dieser Wunsch bei der Reichsregierung auf Widerstand gestoßen. Am 2. Dezember 1919 habe eine Besprechung in derselben Angelegenheit in Berlin stattgefunden. Dabei habe der Vertreter des Reichsministeriums, der die Besprechung leitete (Staatssekretär Lewald), sich dahin geäußert, er verstehe wohl den Wunsch Württembergs, keine Änderung mit seinen durch Gesetz geregelten Zensurbestimmungen vorzunehmen. Aber andererseits mache die Filmindustrie mit Recht geltend, daß die Bedeutung des Films darin liege, daß er überallhin verbreitet und durch fahrende Kinotheater ins kleinste Nest getragen würde. Daraus ergebe sich die zwingende Notwendigkeit, die Filmzensur einheitlich zu gestalten, d. h. möglichst wenige Prüfungsstellen einzurichten. Heymann teile diesen Standpunkt nicht. Es komme nicht auf die Interessen der Filmindustrie, sondern auf die allgemeinen Interessen an. Diese aber erforderten eine Dezentralisation. Deshalb begrüße er den Antrag Planck-Esenwein, da er die württembergische Regierung in ihren bisher unfruchtbaren Bemühungen, den Entwurf in diesem Sinne abzuändern, unterstütze. Sodann ging der Minister auf die Zusammensetzung der Prüfungsstellen ein. Er stehe ebenfalls auf dem Standpunkt, daß die Kinointeressenten nicht Mitglieder der Sachverständigenkommission sein dürften. Natürlich müßten sie gehört werden, wenn ihren Erzeugnissen die Genehmigung versagt werde. Aber dann seien sie eben keine Sachverständigen und könnten infolgedessen nicht Beisitzer der Prüfungsstelle sein. Für sehr bedenklich halte auch er die Bestimmung, daß Jugendliche bei der Prüfung der für Jugendvorstellungen geeigneten Filme gehört werden sollen. Dabei sei ein an sich berechtigtes Prinzip der Selbstverwaltung in einer Weise ins Extrem entwickelt worden, daß es sich zum Unsinn gestaltet habe. Er sei auch damit einverstanden, daß die Konzessionspflicht gefordert werde. Nur gehöre das in die Gewerbeordnung, nicht in das Gesetz. Obwohl man im allgemeinen der Frage der Konzessionierung der einzelnen Gewerbe skeptisch gegenüberstehen könne, sei dieselbe doch bei der heutigen seelischen Verfassung des Volkes nicht zu umgehen, wenn es vor der Überflutung mit Film-

unternehmungen geschützt werden solle. Der unheilvolle Einfluß der teilweise ekelregenden Dramen sei zuzugeben.

Man wird sich diesen Ausführungen im wesentlichen anschließen können, wenn auch der Minister, den Anschauungen seiner Partei entsprechend, für die moralische Verwilderung des Volkes nicht die Revolution und die ihr vorausgehende langjährige Klassenhetze, sondern den Krieg verantwortlich machte. Wichtig ist die Rede besonders insofern, als sie zeigt, daß die Kritik der Württemberger an dem Reichsgesetzesentwurf sich nicht auf bestimmte Vereine und Privatpersonen beschränkte, sondern daß das ganze Volk, einschließlich der Regierung dahinter stand.

Leider ist dieser Standpunkt in Berlin nicht durchgedrungen. Daß Württemberg keine eigene Filmindustrie besitzt, hat es den württembergischen Vertretern im Ausschuß unmöglich gemacht, ihre Wünsche durchzusetzen. Nur § 3 Abs. 3 enthält eine gewisse Konzession in bezug auf den Schutz der Jugendlichen durch die lokale Zensur. Es werden also nach § 8 in Zukunft Prüfungsstellen »nach Bedarf« nur an den Hauptsitzen der Filmindustrie errichtet werden. Das wären, wie die Dinge jetzt liegen, lediglich Berlin und München. Sollte sich später auch in anderen Städten die Filmindustrie entwickeln, wie Frankfurt a. M., Hamburg, Stuttgart, Dresden usw.¹⁾, so stände nichts entgegen, daß auch sie eine Filmprüfungsstelle erhielten. Deren negative Entscheidungen würden dann nur in dem betreffenden Lande Gültigkeit haben, während die positiven, d. h. diejenigen, welche die Zulassung aussprechen, nach § 8 Abs. 2 für das gesamte Reichsgebiet gelten würden. Aber dazu ist wenig Aussicht vorhanden. Die Industrie wird sich, nach der bisherigen Entwicklung zu schließen, immer mehr in der Reichshauptstadt zentralisieren, weil das in mehrfacher Beziehung eine wesentliche Vereinfachung und Verbilligung der Produktion bedeutet. Der Geist Berlins wird also in Zukunft über dem ganzen deutschen Filmwesen schweben.

Nun habe ich ja schon gesagt, daß theoretisch vieles für die Zentralisierung spricht. Nicht nur die Bequemlichkeit für die Filmindustrie, sondern auch die Ersparnis von unendlicher Zeit und Arbeitskraft und die Aussicht, daß sich allmählich eine gewisse Einheitlichkeit der Grundsätze herausbilden könnte, die schließlich auch die Entwicklung eines einheitlichen Kinostils erleichtern würde. Aber das Schlimme ist nur, was auch die oben S. 231 zitierte Eingabe geltend macht, daß gerade Berlin der eigentliche Herd oder Hexenkessel all der Scheußlichkeiten gewesen ist und noch ist, die wir seit der Revolution erlebt haben.

¹⁾ Diese hatte Staatssekretär Lewald in der Sachverständigenkonferenz, die im Dezember 1919 im Reichsministerium des Innern stattgefunden hatte, genannt.

Und die große dort bestehende Filmindustrie spricht in moralischer Beziehung eher gegen als für eine Zentralisierung der Zensur in der Reichshauptstadt. Die Schwäbische Tageszeitung (10. Dezember 1919) sagt ganz mit Recht, daß die Kinointeressenten sich gerade in Berlin einen maßgebenden Einfluß auf die Zensur gesichert haben und ihr damit die Spitze abbrechen werden. Und wenn z. B. wir in Württemberg schon jetzt trotz unseres Gesetzes den Großstadtfilm überall in unseren kleinen Städten antreffen (siehe S. 20 u. 199), so ist mit aller Bestimmtheit vorauszusehen, daß das nach Inkrafttreten des Gesetzes in noch viel höherem Maße der Fall sein wird. Die Persönlichkeiten, die in Berlin die Filmindustrie beherrschen, sind, wie schon ihre Namen beweisen (S. 212), von ganz bestimmter Art, die ich nicht genauer zu kennzeichnen brauche. Es liegt tatsächlich so, daß in Zukunft unsere württembergischen Kinder dieselben Filme vorgesetzt bekommen werden, die das Berliner Kinokapital den dortigen Großstadtkindern vorzusetzen wagt. So berechtigt die politischen Einheitsbestrebungen sind, so entschieden müssen wir fordern, daß in Dingen der Kultur und des geistigen Lebens die Sondereigentümlichkeiten der deutschen Stämme gewahrt bleiben. Man kann uns Württembergern nicht zumuten, daß wir etwas Eigenes, worauf wir stolz sind, um einer nicht einmal allgemeindeutschen, sondern in Wirklichkeit internationalen Modeverirrung willen aufgeben.

Ich stimme deshalb der Stuttgarter Eingabe (S. 231) bei, in der es unter den Änderungsvorschlägen zu dem Gesetzentwurf zu § 8 heißt: Anstatt »Prüfungsstellen werden nach Bedarf an den Hauptsitzen der Filmindustrie errichtet« soll gesagt werden: »Prüfungsstellen werden nach Bedarf errichtet.« Im folgenden Satz sollen nach der Eingabe die Worte »in Berlin« wegbleiben. Doch ist nicht recht ersichtlich, wo die Oberprüfungsstelle sein soll, wenn nicht in der Hauptstadt des Reichs. Konsequenter wäre es, die Möglichkeit von Beschwerden überhaupt fallen zu lassen. Denn daß die Berliner Filmfabrikation eine Oberprüfungsstelle etwa in einer mittel- oder süddeutschen Stadt anerkennen würde, oder daß die gesetzgebenden Faktoren ihr das zumuten würden, ist wohl ausgeschlossen. Die Eingabe führt ganz richtig aus: »Nach dem Entwurf würde neben einer Prüfungsstelle in München, die einen außerordentlich geringen Anfall an Prüfungen hätte, die ganze Reichsfilmprüfung erster und zweiter Instanz in Berlin zentralisiert. Es besteht der Verdacht, daß das Filmkapital, das in Berlin konzentriert ist, und die Anschauungen, wie sie das Weltstadtleben mit sich bringt, auf die Prüfungskommission im Sinne einer für die ‚Provinz‘ unerwünschten Weise Einfluß gewinnen. Besonders in Württemberg muß eine Verschlechterung des bestehenden

Zustandes befürchtet werden. Deshalb sollte, wenn nicht die zentralisierte Filmprüfung an einen anderen Ort verlegt werden will, den Ländern die Möglichkeit eigener Prüfungsstellen gegeben werden.«

Die Stuttgarter Eingabe hatte für den Fall, daß diese Wünsche nicht erfüllt werden sollten, wenigstens die Errichtung von Landesprüfungsstellen für die Prüfung der Jugendfilme zu retten gesucht, indem sie einen Paragraphen vorgesehen hatte, der fast wörtlich als § 6 in den Ausschußvorschlag übergegangen ist (siehe oben S. 227 Anm. 2). Ich habe schon gesagt, daß dieser vom Plenum beinahe einstimmig abgelehnt wurde. Damit sind also alle württembergischen Vorschläge, die sich auf die Prüfungsstellen beziehen, gefallen. Schon dies allein macht es uns unmöglich, dem Gesetz, dem wir uns nun fügen müssen, mit Überzeugung zuzustimmen. Wir sehen mit aller Bestimmtheit eine wesentliche Verschlechterung unserer jetzigen Zustände voraus, die ja, wie wir uns überzeugt haben, keineswegs ideal, aber immerhin erträglich sind, insofern sie uns vor dem Schlimmsten bewahrt haben.

Dazu kommt nun als zweites, daß die Kinoindustrie nach dem Gesetz geradezu amtlich an der Zensur beteiligt werden soll. Der Regierungsentwurf hatte vorgesehen, daß von den Sachverständigen der Prüfungsstellen ein Drittel den Kreisen des Lichtspielgewerbes entnommen werden, also aus Filmfabrikanten, Filmverleihern oder Kinobesitzern bestehen solle. Dies hat der Ausschuß zwar etwas gemildert, indem er den Anteil auf ein Viertel der Beisitzer einschränkte. Aber die Stimmung im Plenum war doch derart durch die Ansprüche der Filmindustrie beeinflusst, daß es unmöglich war, die Teilnahme der Industrie überhaupt fallen zu lassen. Das ist wohl die unbegreiflichste Seite des Gesetzes. Man hat seit der Revolution wohl manchmal den Bock zum Gärtner gesetzt. Aber daß man den Kinointeressenten, gegen die doch das Gesetz gerichtet war, weil sie sich seit der Aufhebung der Zensur am 12. November 1918 wenigstens zum Teil als gewissenlose Spekulanten erwiesen hatten, denen es nur auf ihren Geldbeutel ankommt, während ihnen das Volkswohl und die Kultur ganz gleichgültig ist, daß man ihnen ein Recht nicht nur der Mitberatung, sondern auch der Mitbeschlußfassung über die Annahme oder Ablehnung sexueller und krimineller Filme zubilligen würde, das war wirklich nicht vorauszusehen.

Ich habe eine Zeitlang, von juristischer Seite beeinflusst, angenommen, man habe diese Bestimmung deshalb getroffen, weil man die Kinointeressenten dadurch abspeisen, gewissermaßen unschädlich machen wollte. Der Gedanke sei dabei gewesen: Wenn man sie auf den vierten Teil der Gesamtzahl einschränkt, kann man hoffen, daß die drei Viertel, die aus künstlerisch, literarisch und pädagogisch be-

wanderten Personen bestehen sollen, sie bei der Abstimmung majorisieren werden. Aber bei genauerer Überlegung habe ich mich doch überzeugt, daß das nicht wahrscheinlich ist, zumal ja der Regierungsentwurf ihnen einen noch größeren Einfluß zubilligen wollte. Denn bei der ungeheuren Macht des Kinokapitals, die schon bisher in so empfindlicher Weise auf die Behörden gedrückt hat, und bei der großen Schlagfertigkeit und Redegewandtheit seiner juristischen Berater ist es sehr wahrscheinlich, daß dieses eine Viertel die anderen drei, die aus geschäftsunkundigen Pfarrern, Lehrern, Ärzten usw. bestehen werden, alsbald herumkriegen und ihnen seine Auffassung suggerieren wird. Zwar heißt es im Gesetz, daß keiner von den anderen drei Besitzern am Filmgewerbe geschäftlich oder beruflich beteiligt sein darf. Und das schließt wenigstens aus, daß außer dem Drittel Filmfabrikanten, Verleihern und Kinobesitzern, deren Geldinteresse von vornherein feststeht, auch noch andere unter den Besitzern sein werden, die durch Aktien- oder Grundstücksbesitz oder Aufsichtsratsstellungen an den Gewinnen der Filmindustrie beteiligt sind. Aber dafür sind diese drei Viertel wohl meistens nicht raffiniert genug, um der angeblichen Sachverständigkeit und der geläufigen Suada des einen Viertels den nötigen Widerstand entgegenzusetzen. Der Minister Heymann hatte vollkommen recht, wenn er sagte, die Kinoindustriellen seien in diesen Fragen doch Partei und könnten unmöglich in eigener Sache Richter sein.

Die Herbeiziehung der Interessenten zu den entscheidenden Sitzungen entspricht einem demokratischen Grundsatz, für den sich theoretisch wohl manches geltend machen läßt, der aber doch nicht zutrifft in einem Falle, wo die Kinointeressenten sich mit Hand und Fuß gegen das Zensurgesetz gesträubt haben und sicher in den Prüfungsstellen alles tun werden, um seine Anwendung illusorisch zu machen. Wenn man aber bei ihrer Zulassung von der Meinung ausgegangen sein sollte, daß man in den Prüfungsausschüssen technische Sachverständige brauche, so ist dem entgegenzuhalten, daß der beamtete Vorsitzende wohl immer ein solcher Sachverständiger sein wird, und daß die Fragen der Zensur mit technischem Sachverständnis gar nichts zu tun haben. Um beurteilen zu können, ob ein Film »verrohend oder entsittlichend« wirkt oder das »religiöse Empfinden verletzt« oder politisch anstößig ist, dazu braucht man nicht Filmfabrikant oder Kinobesitzer zu sein. Diese Leute können bei einer solchen Beratung nur sagen, was ihrem Interesse dient, möglichst viel Geld zu verdienen, und das wissen die Mitglieder auch ohne sie. Gerade dieses Interesse soll ja nach dem Sinne der Zensur durch die Sachverständigenkommission zurückgedrängt werden.

Natürlich spielt auch hier wie bei allen sozialen und demokratischen Einrichtungen der Gedanke mit hinein, daß die Industriellen durch ihre Zulassung zu den Prüfungsstellen zu einer höheren Auffassung ihres Berufs erzogen werden sollen. Das mag bei den anständigen unter ihnen, an denen es ja nicht fehlt, möglich sein. Die große Masse haben wir durch die Wirtschaft des letzten Jahres genügend kennen gelernt, um eine solche Hoffnung für utopisch zu halten.

Echt sozialdemokratisch ist dann die Bestimmung, daß bei der Auswahl der Beisitzer aus den Kreisen des Lichtspielgewerbes auch die Angestellten und Arbeiter ausreichend berücksichtigt werden sollen. Handelte es sich dabei um mehr als ein bloßes Kompliment vor gewissen Parteigrundsätzen, so müßte diese Bestimmung im Sinne der Kinointeressenten als sehr zweischneidig bezeichnet werden. Denn wenn unter den vier Beisitzern der Prüfungsstelle nach § 11 ein Kinoindustrieller sein soll, so wäre es doch natürlich im Interesse des Gewerbes, wenn dieser ein Arbeitgeber wäre. Denn ein solcher könnte ohne Zweifel einen stärkeren Einfluß ausüben als ein Arbeiter, der bei der Besprechung pädagogischer oder künstlerischer Fragen wohl meistens stumm dabeisitzen wird. Im Interesse der Sache kann man also diese Bestimmung nur begrüßen. Sie ist nur bezeichnend für die Gedankenlosigkeit, mit der solche Grundsätze zuweilen durchgeführt werden.

Für ebenso verkehrt halte ich die Bestimmung, daß bei der Prüfung von Bildstreifen, die für Jugendliche bestimmt sind, auch Jugendliche im Alter von 18—20 Jahren gehört werden sollen. Auch hier hat der Minister Heymann treffend gesagt, daß dadurch ein an sich richtiger Grundsatz durch falsche Anwendung in Unsinn verkehrt werde. Die Bestimmung ist natürlich nach Analogie der Schülerräte aufzufassen. Und es liegt offenbar bei der Feststellung des Alters insofern eine bestimmte Absicht zugrunde, als dasselbe etwas oberhalb des Schutzalters von 18 Jahren liegt, unterhalb dessen Jugendliche die für Erwachsene bestimmten Aufführungen nicht besuchen dürfen. Damit wird aber die Sache nicht besser. Also unter 18 Jahren ist ein junger Mensch nicht reif genug, sexuelle oder kriminelle Filme zu sehen. Mit seinem 18. Geburtstag erhält er plötzlich nicht nur diese Fähigkeit, sondern auch die, darüber zu urteilen, ob ein Film nur für Erwachsene oder auch für Jugendliche freigegeben werden soll! Der Regierungsentwurf hatte diese Bestimmung noch nicht. Erst der Ausschuß hat sie in das Gesetz hineingebracht. Und zwar offenbar im Hinblick darauf, daß die Agitation gegen die Schundfilme in letzter Zeit oft gerade von Jugendlichen ausgegangen war. Der Paragraph sollte nach der Auffassung mancher Abgeordneten (S. 217 f., 222) eine Art Belohnung für dieses Vorgehen sein.

Er ist also ähnlich zu verstehen wie die Bestimmung, daß bei der Auswahl der Beamten und Beisitzer auch Frauen heranzuziehen sind. Letzteres halte ich für eine sehr gute Bestimmung. Denn »wollt ihr wissen, was sich ziemt, so fraget nur bei edlen Frauen an«. Da nach meiner Überzeugung (S. 201) Frauen und Jugendliche den Maßstab abzugeben haben, wonach der schädigende Einfluß auf die Sittlichkeit zu bemessen ist, könnte mir die Zuziehung auch der Jugendlichen zu diesen Prüfungsstellen nur recht sein. Aber ich bin der Ansicht, daß auch Jugendliche von 18—20 Jahren der entsittlichenden Wirkung der sexuellen und kriminellen Filme noch ausgesetzt sind, und daß sie deshalb nicht in eigener Sache gehört werden sollten.

Freilich hängen alle solche Bestimmungen mit der Festsetzung des Wahlalters auf 20 Jahre zusammen. Und es ist zuzugeben, daß wenn ein junger Mann mit 20 Jahren für reif gehalten wird, seine bürgerlichen Pflichten zu erfüllen, er auch mit 18 Jahren reif sein muß, über die größere oder geringere Anstößigkeit von Filmen zu urteilen. Daß beides nach meiner Anschauung nicht zutrifft, brauche ich nicht besonders zu betonen. Auch die Stuttgarter Eingabe hat sich dagegen ausgesprochen, aber natürlich keinen Erfolg gehabt.

Über die Festsetzung des Schutzalters gingen die Meinungen im Ausschuß und im Plenum auseinander. Die Regierungsvorlage bestimmte, daß Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter sieben Jahren zugelassen werden sollten (Jugendvorstellungen), besonderer Erlaubnis bedürften (§ 3). Das stimmt mit dem entsprechenden Artikel des württembergischen Lichtspielgesetzes überein. Die Stuttgarter Eingabe wünschte das Schutzalter auf 18 hinaufgesetzt zu sehen und begründete das damit, daß das 18. Jahr im Gegensatz zum 17. in mehrfacher Hinsicht, so bezüglich Strafrecht, Fürsorgeerziehung, Schulpflicht usw. das Unterscheidungsalter sei. Ein Antrag der unabhängigen Sozialdemokraten, das Schutzalter auf 16 Jahre herabzusetzen, wurde abgelehnt, dagegen auf Antrag der Abgeordneten Dr. Hitze (christliche Volkspartei) und Liz. Mumm (deutschnational) der Ausschußantrag angenommen, das 18. Jahr statt des 17. einzusetzen. So wäre man denn wenigstens in dieser Beziehung der württembergischen Anregung gefolgt.

Ich habe schon oben S. 203 ausgeführt, warum ich sowohl die Ansetzung des 16., als auch des 17. und 18. Jahres für illusorisch halte. Es handelt sich bei diesem ganzen Altersabschnitt um eine außerordentlich gefährliche Entwicklungsperiode, in der jede ungesunde Reizung oder Erregung aufs strengste zu vermeiden ist. Wenn irgend ein Alter, so muß gerade dieses vor dem ungünstigen Einfluß der sexuellen und kriminellen Filme geschützt werden. Da die Entwick-

lung der Individuen, z. B. die Pubertät, verschieden früh einsetzt, ist es schwer, ein bestimmtes Jahr dafür anzugeben. Auch deshalb halte ich für das Richtigeste, unsittliche Filme überhaupt zu verbieten, wodurch die Ansetzung eines Schutzalters überflüssig wird.

Der § 3 sagt, daß von der Vorführung in Jugendvorstellungen außer den für die Erwachsenen verbotenen Filmen auch solche ausgenommen werden sollen, »von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist«. Das heißt also, daß solche Filme zwar den Erwachsenen geboten werden dürfen, den Jugendlichen aber nicht. Während also das württembergische Lichtspielgesetz bei der Formulierung der Bedingungen, unter denen ein Film zu untersagen ist, keinen bestimmten Unterschied zwischen Erwachsenen und Jugendlichen machte, sondern die Entscheidung dem Takt des Zensors überließ, hat das Reichslichtspielgesetz zum ersten Male klar und deutlich gesagt, daß eine sittliche, geistige und gesundheitliche Schädigung und Überreizung der Phantasie überhaupt nur bei Jugendlichen unter 18 Jahren zu befürchten ist. Ich begreife nicht, daß sich dagegen kein Widerspruch erhoben hat. Es ist doch klar, daß diese Gefahren auch noch in höherem Alter vorliegen, und daß in der Fassung des § 3 geradezu eine Aufforderung an den Zensor gesehen werden kann, solche unsittlichen Filme bei Erwachsenenvorstellungen zuzulassen. Zwar steht auch im § 1, wo von den Filmen für Erwachsene die Rede ist, daß sie nicht verrohend oder entsittlichend wirken dürfen. Aber die Meinung war dabei offenbar die, daß Erwachsene einen wesentlich stärkeren Tobak vertragen können. Das ist zwar richtig. Aber es ist durchaus nicht abzusehen, warum dieser Tobak ihnen auch wirklich dargeboten werden muß. Ein Kulturbedürfnis kommt doch bei solchen Filmen wahrlich nicht in Betracht! Wozu also den Zensor vor die schwierige und gar nicht lösbare Aufgabe stellen, im einzelnen Falle zu bestimmen, ob ein Film geeignet ist, nur die Jugend bis zu 18 Jahren oder vielleicht auch noch Personen über 18 Jahren zu verderben? Das sind doch ganz illusorische Entscheidungen, die der Willkür Tür und Tor öffnen und jedenfalls das Volk im allgemeinen nicht vor der Schädigung durch rohe und sittenlose Filme schützen können.

Ich halte deshalb die ganze Unterscheidung von Erwachsenen- und Jugendlichenvorstellungen für unhaltbar und sehe einen der Hauptfehler des Gesetzes darin, daß es sich in dieser Beziehung an das württembergische Gesetz angeschlossen, ja sogar die Unterscheidung noch durch eine besondere Bestimmung genauer durchgeführt hat. Wenn nun obendrein noch bei der Be-

ratung und Beschlußfassung über Jugendlichenfilme einer der vier Beisitzer dem Lichtspielgewerbe entnommen werden soll, so ist das doch der reine Hohn auf die Zensur. Denn man weiß ja, daß die Kinoindustriellen ein vitales Interesse daran haben, die Jugend in möglichst großer Zahl und möglichst in allen Lebensaltern in die Kinos laufen zu sehen. Darauf beruht es ja gerade, daß überall trotz der Gesetze und Verordnungen Jugendliche auch in Vorstellungen, die nur für Erwachsene bestimmt sind, angetroffen werden. Es ist doch klar, daß ein Kinointeressent als Beisitzer alles daran setzen wird, möglichst viel Filme auch für die Aufführung vor Jugendlichen durchzubringen!

Ein gewisser Trost liegt dabei darin, daß die Zuziehung der Sachverständigen nach dem Gesetz keineswegs als Regel anzusehen ist. In § 11 Abs. 3 heißt es: »Hat der Vorsitzende keine Bedenken, so kann er die Zulassung auch ohne Zuziehung von Beisitzern aussprechen.« Dies wird wohl in Zukunft die Regel sein. Nur in besonderen Fällen, nämlich wenn die Möglichkeit einer Versagung in Betracht kommt, müssen die Beisitzer zugezogen werden. Allein einen Nutzen wird diese Bestimmung nur dann haben, wenn der Vorsitzende die Zensur wirklich streng handhabt. Das ist aber nach dem früher Gesagten und nach den Erfahrungen, die wir z. B. seit der Revolution sogar mit der württembergischen Zensur gemacht haben (S. 199), leider nicht anzunehmen.

Dasselbe gilt von dem Inhalt des § 3 Abs. 3, den der Ausschuß der Nationalversammlung der Regierungsvorlage hinzugefügt hat. Dieser Absatz besagt nämlich, daß unter Umständen von den Gemeinden besondere Vorschriften über den Besuch der Jugendlichen zum Zweck des Schutzes ihrer Gesundheit und Sittlichkeit erlassen werden können. Als solche Umstände werden bezeichnet: Erstens der Antrag eines Jugendamts oder einer Schulbehörde auf eine solche Bestimmung »unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften«. Zweitens ein Gutachten von Vertretern der Organisationen für Jugendpflege. Wenn man voraussetzen könnte, daß alle Gemeinden von dieser Bestimmung Gebrauch machen würden, so wäre in gewisser Weise sogar den Wünschen der Stuttgarter Genüge geleistet. Das ganze Reichslichtspielgesetz wäre dann eigentlich nur ein Rahmengesetz, innerhalb dessen die Gemeinden ihre Kinos einer strengeren Zensur, wenigstens in bezug auf die Jugendlichen unterwerfen könnten. Die Zensur selbst würde dadurch freilich, solange sie in Berlin zentralisiert ist, nicht berührt. Immerhin könnte eine Gemeinde, die auf Antrag des gemeindlichen Jugendamts oder eines Jugendamts des Bezirks oder auch auf Antrag der Schulbehörde strengere Bestim-

mungen über die Zulassung von Jugendlichenfilmen zu erlassen für zweckmäßig hält, einen von der Berliner oder Münchener Zensurbehörde zugelassenen Jugendlichenfilm von der Vorführung in ihren Kinos jederzeit als unstatthaft zurückweisen. Da aber nach demselben Paragraphen des Gesetzes die betroffenen Kinobesitzer Einspruch gegen solche Sonderbestimmungen bei den zuständigen Prüfungsbehörden erheben können, hängt eben doch wieder alles von diesen ab. Ich glaube also, daß dabei praktisch nicht viel herauskommen wird. Es müßte denn sein, daß sich eine Art organisierter Nebenzensur, sagen wir einmal im Anschluß an den Bilderbühnenbund deutscher Städte bildete, an welche sich solche Gemeinden hielten, deren maßgebende Persönlichkeiten der Überzeugung wären, daß die Reichsfilmzensur nicht streng genug gehandhabt würde, um die moralische und gesundheitliche Schädigung der Jugend hintanzuhalten. Vielleicht liegt hier ein schwacher Schimmer von Hoffnung, daß die Unvollkommenheiten des Gesetzes, die nicht zu verkennen sind, einmal überwunden werden.

Denn was die Gründe betrifft, aus denen nach § 1 Abs. 2 ein für Erwachsene bestimmter Film abgelehnt werden kann, so sind sie trotz ihrer größeren Ausführlichkeit gegenüber der Regierungsvorlage nach meiner Überzeugung noch weniger zureichend als die im Art. 2 des württembergischen Lichtspielgesetzes vorgesehenen. Vergleicht man beide Paragraphen miteinander, so sieht man zunächst, daß im Reichslichtspielgesetz die »Gefährdung der Gesundheit der Zuschauer« und die »die Phantasie verderbende oder überreizende Einwirkung« fehlen. Beides wird der Zensur für Jugendlichenfilme vorbehalten. Ich habe schon ausgeführt, daß diese Gründe auch für Erwachsene zutreffen können. Auch ein Erwachsener kann durch zu schnelles Spiel oder durch technische Unzulänglichkeiten des Films nervös und kurzsichtig werden, auch nach dem 18. Jahre kann noch eine die Phantasie verderbende Wirkung durch sexuelle Filme stattfinden. Es ist deshalb ein Vorzug des württembergischen Gesetzes vor dem Reichslichtspielgesetz, daß es diesen Unterschied nicht macht. Überhaupt vermisste ich im letzteren den Hinweis auf die Gefährdung der Augen, der sich im württembergischen Gesetz an mehreren Stellen findet.

Daß die »Gefährdung der öffentlichen Ordnung oder Sicherheit« und die »Verletzung des religiösen Empfindens« relative Begriffe sind, habe ich schon gesagt. Es wird sich z. B. schwer nachweisen lassen, daß bestimmte Verbrecherfilme die öffentliche Ordnung oder Sicherheit unmittelbar gefährden. Die Wirkung ist meistens eine mittelbare, schleichende, indem verbrecherische Neigungen geweckt werden, die später einmal bei günstiger Gelegenheit zum Ausbruch kommen und dann allerdings zur Gefährdung der öffentlichen Ordnung oder Sicher-

heit führen können. Ich vermute, daß man bei diesem Paragraphen nur an die Darstellung von Aufständen, Bürgerkriegen usw. gedacht hat.

Daß ein Film nicht das Ansehen Deutschlands im Ausland schädigen darf, galt früher als selbstverständlich und brauchte deshalb im württembergischen Lichtspielgesetz nicht ausdrücklich erwähnt zu werden. Heute, wo das Ausland Filme, wie den Bonnschen Kaiserfilm und die Aufklärungsfilm zu sehen bekommt, die den Anschein erwecken, als ginge es so gemein wie in ihnen wirklich in Deutschland zu, war eine solche Bestimmung notwendig.

Auch die »Gefährdung der Beziehungen zu auswärtigen Staaten« könnte insofern als Grund der Versagung wohl verstanden werden, als wir ein Interesse daran haben, die neutralen oder halbwegs neutralen Völker wie die Chinesen nicht durch Filme zu verletzen wie den Ufa-Film »Die Herrin der Welt«, in der die Chinesen fast nur die Rolle von Schurken spielen. Gemeint ist aber natürlich bei der heutigen pazifistischen und in nationaler Beziehung rückgratlosen Stimmung unserer herrschenden Kreise, daß die zugelassenen Filme unsere Feinde schonen, also z. B. die empörenden Grausamkeiten der Franzosen gegen unsere Gefangenen und das Kriegsverbrechen der englischen Hungerblockade nicht an die große Glocke hängen sollen (S. 222, Anm. 2). Daß wir damit nicht einverstanden sind, ist selbstverständlich. Ich hoffe sehr, daß der Film einmal eines der vielen Mittel sein wird, andere über die systematischen Lügen unserer Feinde aufzuklären, uns aber an das zu erinnern, was die Feinde unseren Brüdern und Söhnen angetan haben, und dadurch die nationale Widerstandskraft in unserem Volke wieder neu aufleben zu lassen.

Die Bestimmung: »Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden«, auf die der Abgeordnete Krüger soviel Wert legte (S. 219), verdankt das Gesetz natürlich der Sozialdemokratie. Sie ist völlig unbestimmt und deshalb unbrauchbar. Eine politische Tendenz ist auch die bolschewistische. Eine Weltanschauung ist auch der Atheismus. Eine ethische Anschauung ist auch die Verteidigung der freien Liebe oder die Überzeugung, daß die Reichen es gut haben und die Armen unterdrückt werden. Wo fängt bei einem solchen Film die Weltanschauung an schädlich zu wirken? Durch welche Filme dieser Art wird die Staatsordnung untergraben, die Religion und das Familienleben geschädigt, die eine Klasse gegen die andere aufgehetzt? Man muß doch immer bedenken, es handelt sich hier nicht um eine Erörterung der Probleme durch Rede und Gegenrede wie im Roman, wo sich der Leser die Argumente ruhig überlegen und danach seine Entscheidung treffen kann. Wir haben es vielmehr immer mit rohen

Handlungen und äußerlichen Bewegungsvorgängen zu tun, die den Unreifen notwendig in falsche Vorstellungen hineindrängen müssen.

Das sind die wichtigsten Bedenken, die ich gegen das neue Reichslichtspielgesetz habe. Sie gehen zum Teil weiter als die der Stuttgarter Eingabe und hängen eng mit dem ganzen Standpunkt zusammen, den ich in diesem Buche vertrete. Ich freue mich nur, in wichtigen Punkten mit der englischen und amerikanischen Zensur übereinzustimmen (S. 162, 203)¹⁾.

Wenn ich dann noch auf ein paar Einzelheiten eingehen darf, so fehlt es auch nicht an Bestimmungen, die gegenüber dem württembergischen Lichtspielgesetz als Verbesserungen zu bezeichnen sind.

Der § 1 hatte sowohl in der Regierungsvorlage als auch im Ausschuß die Zensur auf die »im Inland« vorzuführenden Filme beschränkt. Man war dabei wohl von der Anschauung ausgegangen, daß wir kein Interesse daran hätten, für die Moral der anderen Völker, besonders unserer Feinde zu sorgen, und daß es nicht richtig wäre, unseren Filmexport durch eine zu strenge Zensur zu schädigen. Demgegenüber hat nun aber doch die Überzeugung gesiegt, daß wir den Wunsch haben müssen, im Ausland anständig dazustehen. Man darf es nicht dahin kommen lassen, daß im Ausland die Meinung entsteht, wir produzierten nur Schundfilme. Im Gegenteil, die anderen Völker sollen wissen, daß aus Deutschland nur die besten Filme, Lehrfilme, Landschaftsfilm und künstlerische Reformfilme kommen. Wir müssen verhindern, daß sich die Geldgier der Filmfabrikanten nun, wo ihren Schundfilmen das Inland, wenigstens der Intention nach, teilweise gesperrt sein wird, im Export austoben kann. Das »made in Germany« soll auch in dieser Beziehung ein Ehrentitel für die deutsche Industrie werden.

Eine sehr gute Bestimmung ist die in § 1 Abs. 1, daß die Vorführung obszöner Filme in Klubs usw. verboten sein soll (vgl. ob. S. 28).

Auch die Bestimmung, daß Kinder unter 6 Jahren das Kino überhaupt nicht besuchen dürfen, ist gut unter der Voraussetzung, daß man nicht Jugendlichen überhaupt den Besuch der unterhaltenden Lichtspiele untersagt, was natürlich das Bessere wäre.

Die Bestimmungen des § 5 über die Plakate sind ebenfalls besser als der Art. 11 des württembergischen Gesetzes, insofern die zentrale Prüfungsstelle die erste Zensur hat, gleichzeitig aber doch den Ortspolizeibehörden die Verantwortung für die Nachzensur auferlegt ist.

Daß die Benutzung des Films bei wissenschaftlichen Vorträgen

¹⁾ In der Zeitschrift *Aufwärts* vom 22. November 1919, Nr. 273 steht ein offener Brief an den Reichsminister des Innern Dr. Koch, unterschrieben von Dr. Bodinus, Else Lange und Pfarrer Waubke-Bielefeld, dessen Inhalt sich fast ganz mit meinen Forderungen deckt.

erlaubt und solche Filme zensurfrei sein sollen, ist zwar an sich nicht zu beanstanden. Nur habe ich Bedenken gegen die völlige Freigabe der Vorführung von Bildstreifen »zu ausschließlich wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungsanstalten«. Das württembergische Gesetz hat da doch wenigstens bestimmte Kautelen vorgesehen und die Entscheidung dem Ministerium des Innern vorbehalten. Ich fürchte, die Entbindung des Unternehmers von einem bestimmt zu motivierenden und genau zu prüfenden Antrag kann da leicht zu Mißbräuchen führen. Man denke sich z. B., ein Mediziner von der Art des Dr. Magnus Hirschfeld hielte in einer Volkshochschule Vorträge über Volkskrankheiten wie Syphilis und ließe dabei Aufklärungsfilme von der Art derer vorführen, die Oswald für das unterhaltende Kino erfunden hat. Oder ein Künstler von der Art Sascha Schneiders hielte Vorträge über die Schönheit des menschlichen Körpers und führte dabei vor Hunderten von Zuschauern seine Nacktdarstellungen im Film vor. Könnte damit nicht leicht das ganze Gesetz umgangen werden?

Die außerordentlich hohen Geldstrafen, mit denen in den §§ 18 und 19 die Übertretungen belegt sind, wird man gewiß allgemein begrüßen, da bei den großen Gewinnen dieser Industrie nur die Aussicht auf ganz empfindliche pekuniäre Schädigungen als Abschreckung wirken kann.

Wenn wir danach ein abschließendes Urteil über das Gesetz fällen sollen, so müssen wir trotz Anerkennung einiger Verbesserungen doch im ganzen eine Verschlechterung gegenüber dem württembergischen Lichtspielgesetz feststellen. Für das übrige Reich ist es natürlich besser als der bisherige gesetzlose Zustand. Und sachgemäße und strenge Anwendung vorausgesetzt, könnte es manchen Nutzen stiften. Diese Voraussetzung trifft aber leider nach dem Gesagten nicht zu. Daß man auch jetzt wieder die Gelegenheit, das anstößige Drama und den Jugendlichenbesuch überhaupt zu verbieten, nicht benutzt hat, ist ein nicht wieder gutzumachender Fehler. Die Ausschließung der lokalen Nachprüfung und die Beteiligung des Lichtspielgewerbes an der Zensur sind Mißgriffe, die schlimme Perspektiven eröffnen.

Im ganzen wird man aus der Kritik der beiden Gesetze den Eindruck gewonnen haben, daß Zensurgesetze überhaupt auf die Dauer nicht wirksam sein können. Nicht weil sie die freie Meinungsäußerung knebelten — solange das Volk für eine solche nicht reif ist, können wir eine »Knebelung« nun einmal nicht entbehren — sondern umgekehrt, weil sie anscheinend nicht so streng formuliert werden können, daß eine Umgehung oder eine laxe Anwendung ausgeschlossen wäre. Wir können deshalb auch in dieser

Maßregel nur ein Provisorium sehen, das zusammen mit der Konzessionspflicht, der Steuer und dem Gemeindekino nebst der dazu gehörigen Vereinstätigkeit wohl eine gewisse Besserung für den Augenblick herbeiführen kann, aber auf die Dauer eine Hebung der Kinoindustrie nicht zur Folge haben wird. Die Forderung durchgreifenderer Maßregeln bleibt deshalb nach wie vor bestehen.

6. Die Kommunalisierung.

Unsere bisherigen Betrachtungen haben zu dem Ergebnis geführt, daß weder die Konzessionspflicht noch die Steuer, weder die Zensur noch das Gemeindekino noch auch die Gesetzgebung die bestehenden Mißbräuche von Grund aus beseitigen können. Alle diese Maßregeln genügen wohl, um, richtig angewendet und streng durchgeführt, die schlimmsten Ausschreitungen des gegenwärtigen Lichtspielbetriebs zu verhindern. Aber sie reichen nicht aus, um die ganze Industrie auf ein höheres Niveau zu heben, aus dem alten unmoralischen und unkünstlerischen Kino ein neues moralisches und künstlerisches zu machen. Wer dies anstrebt, muß dafür sorgen, daß Filmherzeugung und Kinobetrieb in absolut sichere Hände gelegt und in feste Beziehung zu der tatkräftigen Intelligenz der geistig Schaffenden gebracht werden. Das ist aber nur möglich, wenn man sich zu dem neuerdings so oft vorgeschlagenen Schritt entschließt, die ganze Industrie zu »sozialisieren«.

Wenn man beim Kino von Sozialisierung spricht, so kann man damit zweierlei meinen: erstens die Überführung der Kinotheater aus dem Privatbetrieb in die städtische Verwaltung, zweitens die Übernahme der bisher kapitalistisch organisierten Filmfabrikation durch den Staat. Jede dieser beiden Maßregeln kann einzeln vorgenommen werden, man kann sie aber auch miteinander verbinden. Die erstere bezeichnet man in der Regel als Kommunalisierung, die letztere meint man gewöhnlich, wenn von Sozialisierung im besonderen Sinne die Rede ist. Doch muß dabei gleich von vornherein betont werden, daß Sozialisierung eigentlich nur Vergesellschaftung oder Überführung in die Gemeinwirtschaft bedeutet. Sie ist keineswegs mit Verstaatlichung identisch. Letztere ist nur eine bestimmte und zwar besonders weitgehende und konsequente Form der Vergesellschaftung. Deshalb wurde sie auch von Marx in erster Linie ins Auge gefaßt. Die Mitwirkung des Staats kann aber auch in anderer Weise erfolgen als in der, daß er sich die sämtlichen Produktionsmittel aneignet und den ganzen Betrieb in die Hand nimmt. Sie kann auch darin bestehen, daß die Gemeinbewirtschaftung sich nur an den Staat an-

lehnt, vom Staate beaufsichtigt wird. Auf diese verschiedenen Möglichkeiten, die der nachmarxische Sozialismus ausgebildet hat, kann ich hier nicht näher eingehen. Überhaupt möchte ich gleich von vornherein bemerken, daß, wenn ich für die Sozialisierung dieser Industrie eintrete, damit nichts zugunsten irgendwelcher sozialistischen Theorien gesagt sein soll. Ich will damit keineswegs auch der Sozialisierung anderer Industrien gegenwärtig oder in Zukunft das Wort reden. Vielmehr geht meine Meinung nur dahin, daß gerade diese Industrie augenblicklich sozialisierungsreif ist, und daß ihr infolge besonderer Verhältnisse, die sonst wahrscheinlich nicht zutreffen, nur auf diesem Wege geholfen werden kann. Wir müssen hier, wenn ich mich so ausdrücken darf, in den sauren Apfel der Sozialisierung beißen, wollen wir anders ein Kino haben, das mehr als eine oberflächliche und in vieler Hinsicht schädliche und volksverderbende Unterhaltung ist.

Das, was ich unter Sozialisierung des Kinos verstehe, läuft auf eine Ausschaltung des in diesem Falle nicht bewährten, sondern vielmehr als kulturwidrig erkannten Privatkapitals hinaus. Dieses soll durch einen Gemeinschaftsbetrieb ersetzt werden, der die merkantilen Interessen einzelner zugunsten einer kulturellen Hebung des Filmniveaus beseitigt. Die eigentlich sozialistischen Bestrebungen des Klassenkampfes bleiben dabei gänzlich aus dem Spiele. Ob den Arbeitnehmern ein Anteil am Gewinn zugestanden wird, ob sie — durch das Mittel der Betriebsräte oder sonstwie — Einfluß auf den Geschäftsbetrieb, die Preisbildung, die Aufstellung des Arbeitsplanes, den Abschluß der Bilanz usw. bekommen sollen, das sind Fragen, die uns nichts angehen. Alles das kann gleichzeitig mit der Verstaatlichung eingeführt werden, muß aber nicht notwendig damit verbunden sein. Da ich nicht Volkswirtschaftler bin, kommt es mir nicht zu, darüber ein Urteil abzugeben oder bestimmte Vorschläge zu machen. Für mich handelt es sich lediglich um die Frage: Welche Form der Vergesellschaftung, genauer gesagt der Verstädtlichung oder Verstaatlichung ergibt sich aus den äußeren Verhältnissen, d. h. aus den Lebensbedingungen des Kinobetriebes, und welche ist am zweckmäßigsten, um die Filmindustrie zu einem nützlichen Faktor unserer modernen Kultur zu machen?

Die Überzeugung, daß es auf die Dauer ohne Sozialisierung nicht abgehen wird, ist seit etwa einem halben Jahre in weiten Kreisen lebendig. Nur die Filmindustrie selbst widersetzt sich ihr mit wenigen Ausnahmen noch immer. Und ihr Einfluß ist durch die Beteiligung des Reichs an der Ufa (Universumfilmaktiengesellschaft) sogar in den Regierungskreisen so mächtig, daß die Sozialisierung vorläufig zurück-

geschoben werden mußte und wir an ihrer Stelle das Lichtspielgesetz, d. h. die Zensur bekommen haben. In erster Linie wird die Sozialisierung natürlich von den Unabhängigen gefordert. Aber auch viele Mehrheitssozialisten und Demokraten sind für sie eingetreten, und bis weit in die Reihen der Rechtsparteien hinein findet sie ihre Anhänger. Der badische Landtag hat im September 1919 die Regierung aufgefordert, auf schleunige Kommunalisierung der Kinos hinzuwirken. In München wurde um dieselbe Zeit im städtischen Verwaltungsausschuß der Antrag gestellt, die 58 Münchener Kinos zu kommunalisieren. Der Referent des Stadtrats erklärte sich damit einverstanden. In der preußischen Landesversammlung, im Gemeinderat von Charlottenburg und anderwärts sind ähnliche Anträge eingebracht worden. Schon im Frühjahr 1919 hat der Theaterdirektor Stuhlfeld in Würzburg der bayerischen Regierung einen Entwurf zur Sozialisierung der Kinos vorgelegt, der aber nach Aufhebung der Räterepublik fallen gelassen wurde. Zuletzt sind noch in der Nationalversammlung am 15. April d. J. im Anschluß an die Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes folgende zwei Anträge gestellt, aber, wenn auch mit geringer Mehrheit, abgelehnt worden:

Erstens die Reichsregierung möge veranlaßt werden, dem Reichstag bis zum Ablauf des Jahres 1920 einen Gesetzentwurf über die Sozialisierung der Bildstreifenherstellung vorzulegen.

Zweitens sie möge veranlaßt werden, einen Gesetzentwurf über die Befugnis der Gemeinden zur Kommunalisierung der Vorführung von Bildstreifen einzubringen.

Daß auch der letztere Antrag abgelehnt wurde, ist um so merkwürdiger, als schon im Sommer vorigen Jahres dem Reichsrat der Entwurf eines Rahmengesetzes über Kommunalisierung von Wirtschaftsbetrieben usw. zugegangen war, von dem man hoffen konnte, daß er noch von der Nationalversammlung vor ihrer Auflösung verabschiedet werden würde (vgl. S. 255). Statt dessen ist ein dritter Antrag angenommen worden, nämlich

die Regierung zu ersuchen, den so oft eingebrachten und immer wieder abgesetzten Antrag auf Einführung der Konzessionspflicht für Lichtspiele wieder einzubringen.

Man wird diese Beschlüsse so aufzufassen haben, daß die Mehrheit der Nationalversammlung der Überzeugung war, man könne sich vorläufig mit der Konzessionspflicht und dem Zensurgesetz begnügen, daß sie aber dem Reichstag vorbehalten wollte, je nach der Weiterentwicklung der Verhältnisse später wieder auf die beiden ersten Anträge zurückzukommen. Dies soll nun durch die folgende Darstellung erleichtert werden.

Ich beginne mit der Kommunalisierung. Sie ist von beiden

Maßregeln ohne Zweifel die am leichtesten durchzuführende. Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß sie zuerst, und zwar ziemlich bald durchgeführt werden wird. Sie ist nämlich ganz gut ohne gleichzeitige Sozialisierung der Filmindustrie möglich, ja sie könnte diese sogar, falls sich ihr unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen sollten, bis zu einem gewissen Grade ersetzen.

Unter Kommunalisierung verstehen wir den Übergang aller Kinotheater aller Städte in den Besitz und die Verwaltung der Gemeinden. Durch ihre Ausdehnung auf alle Lichtspieltheater unterscheidet sich diese Maßregel prinzipiell von dem Ideal des Bilderbühnenbundes deutscher Städte. Dieses kann, wie wir gesehen haben, nicht als Kommunalisierung bezeichnet werden, weil dabei ein Weiterbestehen von Privatkinos vorausgesetzt wird. Bleibt nach Gründung von Gemeindekinos auch nur ein Lichtspieltheater im Privatbetrieb bestehen, so kann man nicht von Gemeindemonopol sprechen.

Die Kommunalisierung der Lichtspieltheater liegt besonders dann sehr nahe, wenn es sich um Schulzwecke handelt. Schulkinos müssen schon deshalb unter städtischer Verwaltung stehen, weil die meisten Schulen städtisch sind, d. h. unter Wahrung des staatlichen Aufsichtsrechtes von den Kommunen unterhalten werden. Es liegt nicht der geringste Grund vor, das Schul kino, das doch auch eines der Unterrichtsmittel ist, die zum Schulbetrieb gehören, dem städtischen Haushalt zu entziehen und dem Privatkapital zu überlassen. Und zwar lediglich deshalb, weil es daneben auch der Unterhaltung dienen kann. Man vermag sich auch schwer vorzustellen, von wem diese Schulkinos anders verwaltet werden sollten als von Lehrern. Unter diesen ist es wohl der Zeichenlehrer, dem ihre Verwaltung nach seinem Berufe, d. h. vermöge seiner Beziehung zur Kunst am nächsten liegt. Steht ein Schul kino erst einmal unter der Leitung sagen wir des ältesten Zeichenlehrers der Stadt, so ist seine Verwaltung, da er städtischer Beamter ist, in die Hände der Gemeinde übergegangen.

Ehe eine Stadt sich ein eigenes Schul kino erbaut, wird sie sich mit der teilweisen Benützung schon bestehender Lichtspieltheater begnügen. Das bietet nicht die geringsten Schwierigkeiten. Die öffentlichen Unterhaltungskinos werden nur am Nachmittag und Abend benützt. Sie stehen also den Schulen während des ganzen Vormittags zur Verfügung. Ich zweifle nicht daran, daß die meisten Kinobesitzer gerne bereit sein würden, ihre Theater zu Schulzwecken herzuleihen. Denn sie könnten sich dadurch eine Nebeneinnahme verschaffen, die ihnen wenig Mühe machte und ihr Kapital besser verzinst. In welcher Weise das zu geschehen hätte, mag das Beispiel von Altona zeigen, wo kürzlich im Anschluß an den Bilderbühnenbund deutscher Städte drei

schon bestehende öffentliche Kinos für den Schulunterricht zur Verfügung gestellt worden sind¹⁾. Zu Anfang des Jahres 1919 erhielt Herr Gregers Nissen von der Schulverwaltung den Auftrag, die Bestrebungen des Bilderbühnenbundes im Interesse der Altonaer Schulen zu verwirklichen. Nissen hielt zuerst einen durch Filme erläuterten Vortrag, in dem er den zahlreich erschienenen Mitgliedern der Behörden und Schulverwaltungen zeigte, worum es sich beim Schul kino handelt. Dadurch wurden die in Schulfragen maßgebenden Kreise für die Idee gewonnen. Dann wurden mit drei räumlich voneinander entfernt gelegenen Lichtspieltheatern Verträge abgeschlossen, wodurch sie sich verpflichteten, ihre Räume und ihr Personal in den Dienst des städtischen Schullichtspielbetriebs zu stellen. Die Auswahl der drei Theater wurde so getroffen, daß weite Wege für die Schulen vermieden werden konnten. Die Besitzer der Theater waren sehr entgegenkommend. Zwei von ihnen standen im Dienste der Ufa, die ja nicht nur Filme erzeugt, sondern auch Kinotheater besitzt und betreibt. Sie begnügten sich mit der Erstattung der Kosten für Personal und Strom. Die Unkosten beliefen sich für die Zeit von 9—1 Uhr, und zwar für drei aufeinander folgende Vorstellungen, trotz der hohen heutigen Preise nur auf 65,20 Mark. Jede Vorführung, die 1—1½ Stunden dauerte, kostete also 21,75 Mark. Das eine Theater faßt 900, das andere 500 Personen. Sie werden aber, um Überfüllung zu vermeiden, nur für 600 bzw. 450 Schüler benützt. Mit dem dritten Theater wurde für jede Vorführung ein fester Betrag von 37,50 Mark vereinbart, in dem alle Kosten inbegriffen sind. Die drei Vorführungen des Vormittags zusammen würden also hier 112,50 Mark kosten. Das Theater faßt 800 Personen, wird aber ebenfalls nur für 600 Schüler beansprucht.

Nachdem diese Verträge abgeschlossen waren, wurden die Schulen Altonas nach ihrer Lage innerhalb der Stadt auf diese drei Theater verteilt und ein Plan für ihre Beteiligung an den Vorführungen aufgestellt. Bei der Größe der Theater konnten an jeder Vorführung mehrere Klassen verschiedener Schulen teilnehmen. Die Volksschulen entsandten ihre drei oberen Klassen, die Mittelschulen vier und die höheren Schulen fünf Klassen. Einzelne Schulen, wie die erste Knabenmittelschule und die Oberrealschule, lassen jetzt noch eine höhere Klasse teilnehmen. Außerdem beteiligen sich die Bildungsanstalten für Lehrer und Lehrerinnen, bei technischen Vorführungen auch die Gewerbeschule und die staatliche Maschinenbauschule. Es handelt sich im ganzen um 56 Lehranstalten, die von der Einrichtung profitieren.

¹⁾ Die genauen Daten verdanke ich dem Bilderbühnenbund deutscher Städte, der mich auch sonst in dankenswerter Weise bei meiner Arbeit unterstützt hat.

Für sie sind, da jede Schulklasse wöchentlich eine Kinostunde haben soll, 16 wöchentliche Vorführungen erforderlich, wodurch die Woche beinahe ganz ausgefüllt ist. An jedem Vormittag finden drei Vorführungen von 1—1½ stündiger Dauer statt. Jedes Theater wird für die Schulen des Stadtbezirks, in dem es liegt, zwei Tage der Woche in Benutzung genommen. Die Vorführungszeiten sind: 9—10, 10—11½ und 12—1 Uhr. Jeder Schüler zahlt für die Vorführung 10 Pfennige an den Klassenlehrer, dieser liefert das Geld an den Rektor ab und dieser bestreitet davon die vertragsmäßigen Ansprüche der betreffenden Kinodirektion. Etwa 8 Tage vor jeder Vorführung geht den Schulen ein ausführliches Programm zu, so daß die Lehrer sich und ihre Schüler darauf vorbereiten können. Anfängliche Bedenken in Lehrerkreisen über die jedesmalige Unterbrechung des Unterrichts verstummten, wie es heißt, bald, als man den Wert der Vorführungen erkannte. Lehrer und Schüler kommen gern. Die Schüler fertigen zu Hause oder in der Schule Arbeiten über das Gesehene an. Die Lehrer rühmen, daß sie jetzt über sehr viele interessante Stoffe für Aufsätze und Niederschriften verfügen.

Dies wäre also eine Form, in der jede Stadt schon jetzt, auch ohne Erbauung eines eigenen Schulkinos, mit verhältnismäßig geringen Kosten ihren Schulen die Vorführung von Lehrfilmen ermöglichen könnte. Es ist zwar, wie auch der Bericht andeutet, vorauszusehen, daß anfangs manche Schuldirektoren und Lehrer Schwierigkeiten machen werden. Die Bedenken sind teilweise prinzipieller Art. Sie besagen, daß dieser Anschauungsunterricht nicht recht pädagogisch sei und auch nicht organisch in den übrigen Schulbetrieb eingegliedert werden könne. Er wirke deshalb mehr zerstreudend als belehrend. Das trifft gewiß für viele Lehrfilme, die bisher gespielt wurden, zu. Doch bemüht man sich neuerdings erfolgreich, die Vorführungen immer mehr nach pädagogischen Grundsätzen zu gestalten¹⁾. Teilweise werden sich die Bedenken aber auch gegen die Form des Altonaer Betriebs richten, bei dem verschiedene Klassen verschiedener Schulen an der-

¹⁾ Da ich auf den Lehrfilm nicht näher eingehen kann, verweise ich abgesehen von dem Buche Dr. Ackerknechts, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege* auf die Zeitschriften »Der Lehrfilm« und »Film und Wissen«, herausgegeben von Prof. Dr. W. Spatz, Berlin-Wilmersdorf. Besonders wichtig sind die vorzüglichen Aufsätze von Prof. Dr. F. Lampe, »Zur Theorie des geographischen Lehrfilms« im Heft 3 der Zeitschrift »Der Lehrfilm«, in dem die Entstehung des von dem Verfasser zusammengestellten Alpenfilms geschildert wird, und »Vom Jugendfilm«, Pädagogisches Zentralblatt 1920, Heft 7. Die »Bildstelle« des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin, an deren Spitze Prof. Lampe steht, ist jetzt neben dem Stettiner Bilderbühnenbund die wichtigste Stelle, von der man Auskunft über Schulfilme bekommen kann.

selben Vorführung teilnehmen, so daß eine gemeinsame Erklärung durch den Lehrer großen Schwierigkeiten begegnet. Das läßt sich natürlich nicht gut ändern. Es weist nur auf die Notwendigkeit besonderer Schulkinos hin, die es ermöglichen, die Vorführungen für einzelne Klassen zu veranstalten und demgemäß in enge Verbindung mit dem übrigen Unterricht zu bringen. Ein wichtiges Bedenken gegen die Altonaer Form liegt auch darin, daß die Schüler dadurch an die öffentlichen der Unterhaltung dienenden Kinos gewöhnt werden, so daß sie sich auch nach dem Verlassen der Schule zu ihnen hingezogen fühlen. Aber ich glaube doch, daß diese Bedenken vor dem offenbaren Nutzen der Einrichtung (Erweiterung und Vertiefung der Anschauung, Erregung des Interesses) zurücktreten müssen. Jedenfalls wird man diese Form als ein Provisorium, eine Art Ersatz für die Zeit, wo noch keine richtigen Schulkinos da sind und auch die Mittel zu ihrem Betrieb fehlen, gelten lassen können. Das Ziel muß natürlich auf richtige Schulkinos gehen. Diese können zwar auch gleichzeitig verschiedenen Schulen dienen, aber man kann bei ihnen wenigstens die Schulen oder Klassen auseinanderhalten und jede belehrende Vorführung immer auf die Schüler einer bestimmten Klasse oder Altersstufe berechnen.

Die weitere Entwicklung wird sich von da an vermutlich in folgenden Stadien vollziehen: Zuerst Einrichtung eines einfachen Projektionsaals für alle oder einzelne Schulen der Stadt, in dem Stehbilder (S. 169) vorgeführt werden. Damit verbunden ein Lichtbilderarchiv, in dem die Diapositive aufbewahrt werden. Dann Anschaffung eines Kinetographen durch Vermittlung des Bilderbühnenbundes oder der Ufa, der zunächst vielleicht in demselben Saal in Tätigkeit treten und seine Bilder auf dieselbe Projektionsfläche werfen würde, auf die bis dahin die Stehbilder projiziert wurden. Dann Erbauung eines größeren Schulkinos, an dem wegen der Kostspieligkeit der Vorführungen alle Schulen der Stadt, aber in Klassen oder Unterrichtsstufen gegliedert, teilnehmen könnten. In größeren Städten wird man auf die Dauer mit einem Saale nicht auskommen. Also Vermehrung der Lokale je nach der Größe der Stadt und dem wachsenden Bedürfnis. Unterstellung aller Schulkinos unter eine Oberleitung. Anlegung eines städtischen Schulfilmarchivs, womöglich verbunden mit dem schon bestehenden Lichtbildarchiv der Gemeinde. Endlich besondere Schulkinos für jede Schule. Man wird sich mehr und mehr davon überzeugen, daß die Verwaltung dieser Kinos und Archive nicht im Nebenamt besorgt werden kann. Es werden sich also unter den Lehrern »Kinospezialisten« entwickeln, die nicht nur den ganzen käuflichen Filmbestand übersehen und sich auch die begleitenden Vorträge möglichst bald nach ihrer Veröffentlichung

zu eigen machen, sondern die auch in der Technik des Kinos bewandert sind, also einen Kurs darin durchzumachen hätten. Dazu bietet der Bilderbühnenbund die beste Gelegenheit. Vielleicht haben manche Zeichenlehrer Lust, in höherem Alter zu dieser Tätigkeit überzugehen.

Der entscheidende Schritt wird nun aber der sein, daß diese Schulkinos ihre Tätigkeit über die Grenzen des Lehrfilms hinaus auch auf den unterhaltenden Film, den sogenannten Spielfilm erstrecken. Hier wird es sich darum handeln, den Schülern in besonderen Abendvorführungen, die prinzipiell von den Filmlehrstunden getrennt werden müßten, solche unterhaltende Filme zu zeigen, die nicht nur den strengen Forderungen der Moral und Kunst entsprechen, sondern auch in ihrem Inhalt dem Verständnis der Kinder angepaßt sind. Man wird vielleicht sagen: Das ist nicht nötig. Ein Schulkind braucht diese Art von Unterhaltung nicht. Es soll am Abend spazieren gehen, sich in der Familie aufhalten, vielleicht gemeinsame Lektüre mit seinen Eltern und Geschwistern treiben, für sich »bästeln« oder zeichnen oder musizieren, vor allem aber turnen und allerlei Sport ausüben, um seinen Körper zu stählen. Gewiß ist das alles besser. Und ich denke mir den Besuch der lediglich unterhaltenden Schülervorführungen auch nur als Ausnahme, höchstens alle drei bis vier Wochen einmal. Da haben sie aber, wie ich glaube, einen großen Wert als Konkurrenz gegen die Privatkinos, in die die Kinder sonst unfehlbar hineinlaufen würden und sicher auch nach der Durchführung des neuen Reichslichtspielgesetzes hineinlaufen werden, da es ganz unmöglich ist, die Einhaltung der Altersgrenze streng durchzuführen (S. 204).

Was nun das Repertoire dieser unterhaltenden Abendvorführungen für Kinder betrifft, so wären wir da nicht in Verlegenheit, wenn die positiven künstlerischen Vorschläge, die ich oben S. 97 ff. skizziert habe, schon durchgeführt wären¹⁾. Solange das nicht der Fall ist, wird man sich mit einer Auswahl aus den vorhandenen Dramen und Humoresken begnügen müssen, wie sie der Bilderbühnenbund getroffen hat. Ich teile eine Liste derselben, die mir zugesendet worden ist, mit und schicke voraus, daß die hier aufgezählten Filme zu einem Preise von 100—200 Mark (täglich) durch den Bilderbühnenbund deutscher Städte, Stettin, Grüne Schanze 8, zu entleihen sind:

1. Tiefland (nach d'Albert). 2. Don Cäsar, Graf von Jun (Wiener

¹⁾ Vgl. auch den schon zitierten Aufsatz von Prof. Dr. Felix Lampe, Berlin, »Vom Jugendfilm«, Pädagogisches Zentralblatt 1920, Heft 7, der sehr feine Bemerkungen über die künstlerischen und inhaltlichen Bedingungen des Jugendfilms enthält. Lampe bedauert, daß noch kein Erzieher, Künstler oder Filmhersteller die großen Aufgaben oder Möglichkeiten des unterhaltenden Jugendfilms durchgedacht hat.

Kunstfilm). 3. Mit dem Schicksal versöhnt (nach Anzengruber). 4. Der Schandfleck (nach Anzengruber). 5. Die Jüdin (nach Scribe). 6. Der ledige Hof (nach Anzengruber). 7. Die Jugendliebe (nach Philippi). 8. Der Jäger von Fall (schöne Naturaufnahmen). 9. Der Tempelräuber (indisch). 10. Die Else vom Erlenhof. 11. Der Sonnwendhof. 12. Der Herrgott am Wege. 13. Der Leiermann. 14. Die letzten Tage von Pompeji (nach Bulwer). 15. Der Katzensteg (nach Sudermann). 16. Stein unter Steinen (nach Sudermann). 17. Der Tunnel (nach Kellermann). 18. s'Lieserl vom Schliersee (nach Hermann). 19. Terje Vigen (nach Ibsen). 20. Ut mine Stromtid (nach Fritz Reuter). 21. Gewitter im Mai (nach Ganghofer). 22. Die einsame Insel (nach einer norwegischen Erzählung). 23. Patience (nach einer schottischen Ballade). 24. Das Buch Esther (»Tanz- und Hinrichtungsszene durch Ausschnitte zu kürzen«). 25. Der Edelweißkönig (nach Ganghofer). 26. Monica Vogel-sang (nach Philippi). 27. Die Rothenburger (nach Wilbrandt). 28. Arme Maria (nach Heibel). 29. Eine Fahrt ins Blaue. 30. Die weißen Rosen von Ravensberg (nach Adlersfeld-Ballerstroem). 31. Die Arche. 32. Der Föhn.

Ich brauche nach dem früher (S. 78 ff.) Ausgeführten nicht zu versichern, daß ich die meisten dieser Filme prinzipiell verwerfe. Ich könnte sie also nur vorläufig, solange nichts Besseres vorhanden ist, als notwendiges Übel gelten lassen. Gleiches ist von manchen der Märchen und Humoresken zu sagen, von denen ich folgende aus den Programmen des Bilderbühnenbundes anführe, deren Leihgebühr 50 bis 60 Mark für den Tag beträgt:

Im Reiche der Zwerge. Schneiderlein im Glück. Die geheimnisvolle Streichholzschachtel. Aschenbrödel. Rattenfänger von Hameln. Dornröschen. Das fatale Konzert im Narrenzirkus. Buben aus der Paulsgasse. Kluge Hilde. Hindenburg hat Zahnschmerzen. Friede auf Erden. Allerlei Nixenvolk. Rübezahls Hochzeit. Kapitän Groggs wunderbare Reise. Onkel Huhlewein als Medium. Krieg in der Kinderstube. Der Fischer und die Perlkönigin. Marionettentheater. Blinder Eifer. Dreikäsehoch. Karlchen wird elektrisiert. Das Schwabenmädle. Goldene Burschenhochzeit. Wie man Schneeschuhlaufen lernt.

Durch die Vorführung solcher Jugendfilme tritt nun das Gemeindokino in Konkurrenz mit den Privatkinos der Stadt. Es ist klar, daß dies auf die Dauer ein unhaltbarer Zustand ist, da beide darunter leiden werden. Es wird dann das gegenseitige Sichüberbieten beginnen, das, wie wir gesehen haben, immer zur Verschlechterung der Leistungen führt. Die Stadt wird also über kurz oder lang vor die Frage gestellt werden, ob sie die Privatkinos ankaufen und in eigenen Besitz und eigene Verwaltung übernehmen soll. Die Möglichkeit dazu

steht seit dem Juli des vorigen Jahres in Aussicht, wo die Reichsregierung dem Reichsrat den Entwurf eines Rahmengesetzes für Kommunalisierung wirtschaftlicher und dem Volksvergnügen dienender Betriebe vorgelegt hat. Danach sollen die Gemeinden ermächtigt werden, »aus Gründen des öffentlichen Wohls und mit Zustimmung der Landeszentralbehörden (d. h. der Regierungen der Einzelstaaten) unter anderem auch Theater, Lichtspiele und Schaustellungen ähnlicher Art aus der Privatwirtschaft in die Gemeinwirtschaft überzuführen«. Als Übergang dazu ist die bloße Überwachung und der Erlaß von Vorschriften über den Geschäftsbetrieb vorgesehen.

Natürlich setzt das eine Entschädigung der bisherigen Kinobesitzer, d. h. ein regelrechtes Enteignungsverfahren voraus. Und zwar soll eine »angemessene« Entschädigung, d. h. eine solche, die den bisherigen Einnahmen ungefähr entspricht, ins Auge gefaßt werden. Das Gesetz ist noch nicht auf eine Enteignung aller Privatkinos, d. h. auf ein richtiges Gemeindemonopol abgestellt. Vielmehr bleibt ein Weiterbestehen privater Betriebe in beliebiger Zahl vorbehalten. Überhaupt soll, wie es dem Wesen des Rahmengesetzes entspricht, kein Zwang auf die Gemeinden ausgeübt werden. Voraussetzung der Kommunalisierung soll vielmehr sein, daß »das öffentliche Wohl es fordert« und daß die Sache dringlich ist. Es wird also darauf ankommen, ob die Stadtverwaltungen und Landesbehörden sich davon überzeugen, daß diese Voraussetzungen zutreffen.

Ich meine nun, darüber kann im allgemeinen kaum ein Zweifel bestehen. Bei einem so beliebten und verbreiteten Volksvergnügen, das durch seine Eindruckskraft einen so großen Einfluß auf die Psyche der Massen ausübt und außerdem so gut zu Unterrichtszwecken benützt werden kann, muß doch wohl alles getan werden, um Mißbräuche zu verhindern und gute Darbietungen zu gewährleisten. Das ist aber nur bei einer ständigen Beaufsichtigung durch öffentliche Organe möglich. Gerade weil das Zensurgesetz sicher lax gehandhabt werden wird, ist es nötig, daß die Gemeinden strengere Bestimmungen treffen, damit das Kino nicht wieder auf die schiefe Ebene gerät, auf die es schon wiederholt geraten ist. Das wäre aber bei einem Weiterbestehen auch nur weniger Privatkinos unausbleiblich. Denn man könnte mit Bestimmtheit voraussehen, daß diese, da sie weniger Rücksicht zu nehmen brauchen, den Gemeindekinos durch den sensationellen Charakter ihrer Programme erfolgreiche Konkurrenz machen würden. Was hat es für einen Zweck, einen Teil der Kinos in die städtische Verwaltung überzuführen und ihnen den Charakter von Musterkinos zu geben, wenn ein anderer Teil betriebsamen Privatleuten überlassen bleibt, die aus Gewinnsucht alle Sensationsdramen, allen Schund und Kitsch zur Vor-

führung bringen, soweit sie nicht durch das zweischneidige Schwert des Reichslichtspielgesetzes und seine wahrscheinlich sehr milde Handhabung daran gehindert werden? Die Folge davon würde einfach die sein, daß die große Masse des Volkes und auch die Kinder nur in diese »interessanten« Kinos gehen, die Gemeindekinos dagegen als »belehrend, gouvernementenhaft und langweilig« ablehnen würden. Eine gründliche Reform kann sich nur anbahnen, wenn das Volk überhaupt nichts Schlechtes zu sehen bekommt, d. h. wenn alle Kinos ohne Ausnahme nur gute Filme spielen dürfen. Solange diese noch in geringer Zahl vorhanden sind, mag man sich mit dem Programm des Bilderbühnenbundes, obwohl es reichlich lax ist, zufrieden geben. Später wird wohl von selbst eine strengere Sichtung eintreten. Das Schlechte kann aber nur dann durch das Gute verdrängt werden, wenn die Auswahl in die Hände einer pädagogisch beratenen, künstlerisch verständnisvollen und nicht pekuniär interessierten Behörde gelegt ist. Eine solche kann aber nur die Stadtverwaltung oder ein von ihr eingesetzter Lichtspielrat sein.

Obwohl nun dies alles, wie ich glaube, sehr einleuchtend ist, scheinen sich dem Erlaß des erwähnten Gesetzes in den maßgebenden Kreisen dennoch Schwierigkeiten in den Weg zu stellen, woraus sich erklären dürfte, daß es noch immer nicht an die Volksvertretung gelangt ist. Auch der Bilderbühnenbund spricht sich in seinen neuerdings erschienenen »Leitsätzen zur Lichtspielreform« über die Kommunalisierung ablehnend aus. Er sagt: »Gegenwärtig noch nicht allgemein zu sozialisieren sind der Filmverleih- und der Film Bühnenbetrieb, weil der für beide durch die bisherige Entwicklung geschaffene organisatorische Apparat gegenwärtig weder entbehrt, noch durch die öffentliche Hand gehandhabt werden kann, ohne daß die Entwicklung des Filmwesens stark gehemmt werden würde. Es ist aber anzustreben, daß die spekulative Ausbeutung monopolmäßigen Zwanges seitens der Filmerzeuger und Filmverleiher hintangehalten wird.« Man erkennt übrigens aus dem Wortlaut, daß der Bilderbühnenbund vorsichtig ist. Er will die Sozialisierung und Kommunalisierung keineswegs für alle Zukunft ausschließen. Daß er ihnen vorläufig noch zögernd gegenübersteht, begreift man sehr gut, wenn man sich erinnert, daß er selbst ja den Filmverleih für viele Bühnen besorgt und sich durch Rat und Tat an der Gründung von Kinotheatern beteiligt. Er fürchtet offenbar, daß seine eigene Tätigkeit durch die Kommunalisierung überflüssig gemacht werden könnte. Doch glaube ich nicht, daß diese Furcht berechtigt ist. Irgend eine Vermittlung zwischen den Kinotheatern und der Filmfabrikation wird auch in Zukunft vorhanden sein müssen, und bei Neugründung von Kinos werden die Städte sich

auch in Zukunft gerne des Rats der Stettiner Sachverständigen bedienen. Freilich ist damit das Interesse der Städte, die dem Bilderbühnenbund bisher ferngeblieben sind, noch nicht gewahrt. Mit Rücksicht auf sie wird man trotz des Bestehens und der verdienstlichen Tätigkeit des Bilderbühnenbundes doch einer allgemeinen Kommunalisierung das Wort reden müssen. Dagegen wird sich auch der Bilderbühnenbund nicht aussprechen wollen. Er muß eben dahin streben, daß auch die Geschäftsführer der kommunalisierten Kinos beziehungsweise die Stadtverwaltungen die Filme durch seine Vermittlung beziehen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, den eigentlichen Schund zu vermeiden.

Die Reichsregierung dagegen scheint der Kommunalisierung bisher ziemlich ablehnend gegenüberzustehen. Sie hat zwar dem Reichsrat das Gesetz über die Kommunalisierung von Wirtschaftsbetrieben, Theatern usw. vorgelegt, aber sie faßt die Erlaubnis zur Kommunalisierung, die den Gemeinden damit gegeben werden soll, keineswegs so auf, als ob dieselben sich nun entschließen müßten, alle ihre Kinos zu kommunalisieren. Wenigstens hat der Reichsminister des Innern, Dr. Koch, bei der Beratung des Reichslichtspielgesetzes im Ausschuß der Nationalversammlung gesagt, in dem Kommunalisierungsgesetz, das binnen kurzem dem Reichsrat zugehen werde, sei die »Möglichkeit« vorgesehen, »Lichtspiele« (d. h. also nicht »die« oder »alle« Lichtspiele) zu kommunalisieren. Und er hat hinzugefügt: »Eine Kommunalisierung aber sämtlicher Lichtspiele, z. B. in Berlin würde diese Stadt vor die größte finanzielle Transaktion der letzten Jahre stellen. Private Lichtspiele müßten vielmehr weiter bestehen. Deshalb sei auch die Zensur nicht zu entbehren. Man könne ein Freund der Kommunalisierung sein oder man könne ihr zögernd gegenüberstehen, niemals aber könne man um eines Kommunalisierungsgesetzes willen ein Zensurgesetz entbehren. Denn jedes Kommunalisierungsgesetz könne den Gemeinden nur das Recht des Vorgehens der Vergemeindung geben, nie aber die privaten Lichtspiele verbieten«¹⁾.

Es liegt allerdings im Wesen eines Rahmengesetzes, daß es den Gemeinden freie Hand zur Entschließung läßt. Wenn man das aber tut, dann weiß ich nicht, wie man ihnen verbieten will, alle Lichtspieltheater zu kommunalisieren. Voraussetzung wäre dabei nur, daß die Rücksicht auf das Gemeinwohl dies nach dem Urteil der Sachverständigen forderte. Offenbar nimmt der Minister an, daß die Landesbehörden, an deren Zustimmung ja die Kommunalisierung geknüpft ist, die Erlaubnis nur für einen Teil der Lichtspieltheater erteilen werden. Aber wo will

¹⁾ Nationalversammlung 1920, Drucksache Nr. 2317, S. 15 f.

man dann die Grenze ziehen? Welche Kinos dürfen mit Rücksicht auf das allgemeine Wohl kommunalisiert werden und welche nicht? Ich glaube, da würde die Entscheidung im einzelnen Falle sehr schwierig sein. Und nach dem früher Gesagten kann doch wohl kein Zweifel bestehen, daß die Aufsicht der Gemeinden über den Betrieb aller Kinos jedenfalls das wünschenswerteste wäre.

Wenn aber der Minister gegen die Kommunalisierung sämtlicher Lichtspiele z. B. in Berlin geltend macht, daß die Stadt dadurch in große Geldverlegenheit kommen würde, so ist dieser Einwand deshalb hinfällig, weil er von zwei falschen Voraussetzungen ausgeht, nämlich erstens der, daß die Ablösungssummen sehr hoch sein würden, und zweitens der, daß sie auf einmal bezahlt werden müßten, d. h. daß die Kommunalisierung nur ein einmaliger Akt sein könnte, der die Aufbringung einer sehr großen Summe auf einmal erforderte. Beides trifft indessen nicht zu.

Zunächst ist es noch durchaus nicht sicher, wie man sich entschließen wird, die Ablösungssummen zu berechnen. Selbst wenn man nicht so weit geht, wie Clara Zetkin, die sich in einer Stuttgarter Versammlung geradezu für entschädigungslose Enteignung der Kinobesitzer ausgesprochen hat ¹⁾, wäre es doch möglich, daß die Höhe der Entschädigung nicht gerade nach der Höhe der Einnahmen in der gegenwärtigen Zeit der Hochkonjunktur bemessen würde. Eine ganz entschädigungslose Enteignung freilich wäre meines Erachtens eine große Ungerechtigkeit, zu der sich auch der Reichstag sicher nicht entschließen wird.

Wichtiger noch ist, daß die Enteignung gar nicht auf einmal stattzufinden braucht, sondern sich ganz allmählich, gewissermaßen automatisch vollziehen kann; wenn man nämlich den Städten das Recht gibt oder beläßt, hohe Vergnügungssteuern von Theater- und ähnlichen Betrieben zu erheben. Denn mit diesem Recht können sie ihren eigenen Kinos die Konkurrenz mit den Privatkinos sehr erleichtern. Ist es doch selbstverständlich, daß die Gemeinde- oder Musterkinos von diesen Steuern frei bleiben würden. Nimmt man nun noch hinzu, daß die städtischen Kinos doch wahrscheinlich in den besten Stadtgegenden liegen werden, daß sie außerdem durch ihre besseren Programme das gebildete Publikum in größerer Zahl anziehen und der Jugend in größerem Maße Zutritt gewähren können, so müßte es doch mit merkwürdigen Dingen zugehen, wenn sie nicht mit der Zeit den Sieg über die Privatkinos davontragen würden.

Die Kinobesitzer haben, als der Entwurf des Kommunalisierungs-

¹⁾ Vgl. Sozialdemokrat vom 22. Juli 1919, Nr. 151.

gesetzes bekannt wurde, gegen diesen Plan unter anderem geltend gemacht, daß die Städte ja dann nur die gut gehenden Kinos übernehmen, die schlecht gehenden dagegen ihrem Schicksal überlassen würden, was doch sehr ungerecht wäre. Diese Annahme gründet sich auf die Voraussetzung, daß die Enteignung eine entschädigungslose sein wird, wobei sich dann die Städte allerdings vermutlich in erster Linie für die gut gehenden Kinos interessieren würden. Allein diese Voraussetzung trifft ja, wie wir gesehen haben, wahrscheinlich nicht zu. Muß aber eine Entschädigung gezahlt werden, so ist es umgekehrt das Interesse der Städte, zuerst die schlecht gehenden Kinos zu kommunalisieren, weil ihre Enteignung weniger Kosten verursacht. In beiden Fällen würde die Kommunalisierung allmählich stattfinden. Trifft das aber zu, so liegt gar kein Grund vor, sich um die Finanzen der Städte zu sorgen. Denn diese könnten sich dann den Zeitpunkt und das Tempo für die Enteignung nach Belieben wählen, ganz wie es den Bedürfnissen und Möglichkeiten ihres Haushalts entspricht. Natürlich wird es dabei ihr Bestreben sein, abzuwarten, bis die Einnahmen der Privatkinos möglichst zurückgegangen sind. Sie werden also gewiß das Ende der jetzt bestehenden Hochkonjunktur abwarten und erst dann ans Kommunalisieren gehen, wenn der Besuch etwas abgeflaut ist. Eine entsprechende Kinosteuer würde die Rentabilität der Kinos, wie gesagt, weiterhin herabsetzen. Endlich wird das bessere Programm der Gemeindekinos dazu beitragen, ihnen mehr Besucher aus den gebildeten Kreisen zuzuführen. So wird allmählich ein Privatkino nach dem andern in die Hände der Stadtverwaltungen übergehen.

Habe ich mit dieser Vermutung recht, so werden wir mit einem längeren Zeitraum rechnen müssen, während dessen noch Privatkinos neben den Gemeindekinos fortbestehen. Solange er dauert, hätten wir uns mit der Konzessionspflicht, der progressiven Steuer und dem Zensurgesetz zu behelfen. Sie wären die einzigen Mittel, um die Darbietungen auf einer gewissen Höhe zu halten. Das wird besonders dann möglich sein, wenn die Gemeinden Gebrauch von dem Recht machen, bei Jugendaufführungen einen strengeren Maßstab anzulegen, als die allgemeinen Gesetzesbestimmungen fordern (S. 241). Dadurch wird im Volke, wie ich denke, allmählich das Gefühl für das Bessere geweckt werden, so daß die gebildeten Familien der Städte sich mehr und mehr zu den Reformkinos hingezogen fühlen. Nachdem in dieser Weise der Boden vorbereitet ist, wird die Kommunalisierung aller Kinos von so vielen Bürgern gefordert werden, daß die Stadtverwaltungen, auch wenn sie noch Bedenken haben sollten, sich ihr doch nicht mehr entziehen können.

Der Unterschied zwischen Schulkinos und Unterhaltungskinos wird

anfangs streng aufrecht erhalten werden müssen. Denn es gilt die Kinder daran zu gewöhnen, daß für sie nur das Schul kino vorhanden ist. Öffentliche Unterhaltungskinos sollten überhaupt nicht von Jugendlichen besucht werden. Damit fielen alle Schwierigkeiten fort, mit denen die Zensur bei der Unterscheidung von Erwachsenenvorstellungen und Jugendvorstellungen zu kämpfen hat. Später dagegen, wenn die Unterhaltungskinos alle den Charakter von Musterkinos angenommen haben, kann man ihren Besuch auch für Jugendliche unter 18 Jahren freigeben. Denn dann werden ja keine Filme mehr in diesen Theatern gespielt, die jugendlichen Augen vorenthalten werden müßten. Besser wäre es freilich auch dann, die Schule und das Elternhaus wirkten für möglichst seltenen Besuch des Kinos, weil es die Augen und Nerven schädigt und die Kinder von der Arbeit abhält und zerstreut. Aber dafür braucht der Staat nicht zu sorgen, wie er ja überhaupt nicht jede geistige und körperliche Schädigung verhindern kann, der die Jugend durch den Unverstand der Erwachsenen ausgesetzt ist.

Der jetzt in Altona herrschende Zustand, daß drei Kinos der Stadt am Vormittag als Schulkinos und am Abend als öffentliche dienen, würde nun auch bei der Erbauung neuer Gemeindekinos zur Regel werden. Denn damit wäre eine viel bessere Ausnutzung der Theatergebäude und dementsprechend eine Verbilligung des Betriebes verbunden. Am Vormittag würden die Kinos ihrer Erziehungspflicht gegen die Jugend genügen, am Nachmittag und Abend dagegen dem ganzen Volke einschließlich der reiferen Jugend zugänglich sein. Sie würden dann edle oder wenigstens anständige Unterhaltung bieten, die außerdem Geld einbringt. Jetzt stehen sie am Vormittag leer und sind ein fressendes Kapital. Und am Abend wird dieser Verlust eingeholt durch Darbietungen, die alles andere eher sind als höhere der Kultur dienende Unterhaltung.

Man hat in bezug auf den Zeitpunkt der Sozialisierung bei anderen Betrieben immer gesagt, sozialisierungsreif sei ein Betrieb nur in einer Periode der wirtschaftlichen Blüte, wo man nicht mit Verlusten zu rechnen brauche. Wenn das auch für das Kino gilt, dann wäre gerade jetzt der Zeitpunkt für seine Sozialisierung gekommen. Denn die Zahl der Kinos ist noch immer im Wachsen begriffen. Trotz der fortwährenden Steuererhöhungen, die noch nicht ihr Ende erreicht haben, trotz der hohen Preise, die für Bau- und Betriebsmaterial bezahlt werden müssen, werden tagtäglich neue Kinos gegründet. Nach den letzten statistischen Nachrichten, die mir vorliegen, belief sich die Zahl der im Reich betriebenen Kinotheater schon vor dem Kriege auf gegen 3000, die an jedem Abend von ca. 1 400 000 Menschen besucht

wurden. Jetzt ist die Zahl der letzteren nach dem Urteil Prof. Brunners, wie gesagt, auf $3\frac{1}{2}$ Millionen Besucher gewachsen. In Berlin sind erst kürzlich 600 neue Lichtspieltheater gegründet worden, während nach früheren Statistiken 238 bestanden. Am meisten Kinos unter den deutschen Einzelländern hat Sachsen, die übrigen stehen in dieser Reihenfolge: Bayern, Rheinprovinz, Westfalen, Provinz Sachsen, Schlesien, Brandenburg, Schleswig-Holstein, die Hansastädte, Württemberg, Pommern, Hessen-Nassau und Baden.

Und dennoch ist im Deutschen Reich noch Platz für viele Neugründungen. In beinahe 50 Städten mit über 10 000 Einwohnern gibt es überhaupt noch kein Lichtspieltheater (die Glücklichen!). Von den Ortschaften unter 5000 Einwohnern haben erst 258 stehende Kinos. Württemberg, ein Land mit über $2\frac{1}{2}$ Millionen Einwohnern, hat jetzt 93 Kinos mit 23 000 Sitzplätzen. Von ihnen fallen 14 auf Stuttgart. 17 Oberämter sind noch nicht von ihnen heimgesucht (möchten sie doch im Stande der Unschuld verharren!). 70 000 Württemberger besuchen schätzungsweise täglich das Kino. Die größeren württembergischen Lichtspieltheater haben 480—740 Sitzplätze, die kleineren 100—125¹⁾. Man kann sich danach ungefähr eine Vorstellung von dem machen, was schon da ist, und auch von dem, was noch kommen wird. Es ist auch leicht, danach ungefähr zu berechnen, bis zu welcher Höhe die Einnahmen noch gesteigert werden könnten, wenn die jetzige Hochkonjunktur anhielte. Man muß doch ganz gewiß wünschen, daß diese ungeheuren Summen nicht betriebsamen Einzelpersonen zugute kommen, deren Qualifikation zur Volkserziehung und zur Hebung des künstlerischen Geschmacks durchaus zweifelhaft ist. Sie sollten vielmehr wenigstens teilweise in den Säckel der Städte fließen. Man sage nicht: Wir ziehen die Steuer vor, denn sie ist etwas Sicheres, was uns ohne Arbeit und Risiko zufällt. Das ist nicht der höhere Standpunkt, nicht der Standpunkt der Kultur. Und dann haben ja auch vielfach die Städte noch gar nicht das Recht der Kinosteuerung. In Württemberg z. B. erhält zwar der Staat 30 % der Bruttoeinnahmen, die Städte aber gehen leer aus. Jetzt sollen wir allerdings eine Neuregelung der städtischen Vergnügungssteuer bekommen. Aber dabei werden die Städte wenigstens die Hälfte der Kinosteuer an den Staat abgeben müssen. Sie hätten, wie ich meine, ein vitales Interesse daran, das Kinogeschäft ganz in die Hand zu bekommen, wenn sie auch freilich einen Teil der Bruttoeinnahmen an den Staat abgeben müßten.

Nun macht man ja freilich gegen den Übergang öffentlicher Ein-

¹⁾ Deutsches Volksblatt vom 29. Oktober 1919, Nr. 250. Beobachter vom 5. November 1919, sowie Auskünfte von der Stuttgarter Landespolizeizentrale.

richtungen in die städtische Verwaltung immer geltend, daß Betriebe, die in Gemeindeverwaltung stehen, erfahrungsgemäß weniger abwerfen als solche, die Privatunternehmern überlassen bleiben. Aber wie kommt es denn, daß es trotzdem Theater und Schulen gibt, die in städtischer Verwaltung stehen? Das sind doch die nächstliegenden Analogien für eine gleichzeitig volkserzieherische und volksunterhaltende Einrichtung wie das Lichtspielwesen. Ich gebe zu, daß städtische Theater manchmal den höchsten Anforderungen nicht genügen, und daß Privattheater neben ihnen für die freie Entwicklung der Schauspielkunst und der dramatischen Poesie von einem gewissen Nutzen sind. Wenn man aber das Repertoire der Stadttheater mit dem der Privattheater vergleicht, so überzeugt man sich doch, daß jenes in der Regel anständiger ist als dieses. Zwar ebnen die Privattheater manchem Neuen und Guten den Weg, aber daneben wird doch in ihnen auch vieles Problematische und Minderwertige vorgeführt, was bald wieder vom Repertoire verschwindet. Beim Kino, das bisher weniger auf Kunst als auf Sensation eingestellt war, würde das in noch viel höherem Maße zutreffen. Und wenn die Stadttheater bei der vielleicht manchmal lästigen Konkurrenz seitens der Privatbühnen Zuschuß brauchen, warum soll das auch bei den Gemeindekinos, die ohne Konkurrenz sind, nötig sein?

Warum soll es ferner nicht ebenso Gemeindekinos geben, wie es städtische Schulen gibt, die blühen und gedeihen? Gewiß, man hat auch die Verstaatlichung oder Vergemeindung der Schulen nicht so weit durchgeführt, daß Privatschulen überhaupt verboten wären. Diese haben auch ihren guten Sinn als Stätten des Experiments und des Fortschritts. Aber sie haben einen schweren Stand gegenüber den öffentlichen Schulen, und diese werden wenig durch sie beeinträchtigt.

Wenn man nun aber gesagt hat, ein Kinoleiter, der im Auftrag der Stadt die Verwaltung übernimmt, der also städtischer Beamter ist, wird nicht denselben Eifer bei seiner Tätigkeit entwickeln wie ein Kinobesitzer, der in seine eigene Tasche arbeitet, so ist das doch in dieser Verallgemeinerung nicht richtig. Wäre es richtig, so müßte ja jeder Beamte ein schlechter Wirtschaftler sein, weil er sein festes Gehalt bezieht und nicht pekuniär an der Höhe der Staatseinnahmen seines Ressorts interessiert ist. Unsere Steuerbeamten z. B. müßten geneigt sein, ein Auge zuzudrücken und ungerade gerade sein zu lassen. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Unser deutsches Beamtentum ist wenigstens früher immer fleißig, gewissenhaft und unbestechlich gewesen. Und wenn ein Lehrer in der Schule seine Pflicht tut, obwohl er keinen Anteil an den Einnahmen der Schule hat, sondern nur sein festes Gehalt bezieht, wenn er es für einen Ehrenpunkt hält, seine amtlichen Aufgaben zu erfüllen, auch ohne daß ihm dafür eine Extrabelohnung

zuteil wird, warum soll dieser selbe Lehrer, wenn er an der Spitze eines Schulkinos steht, nicht den gleichen Eifer entwickeln? Auch der Direktor eines Unterhaltungskinos wird, wenn er überhaupt ein tüchtiger Beamter ist, aus dem Betriebe soviel für die Stadt herauszuwirtschaften suchen, wie er immer kann. Will man ihm noch eine Tantième gewähren und seinen Eifer dadurch anstacheln, so steht dem natürlich nichts entgegen. Dieses Plus wird dann etwa dem Teil des Kollegenhonorars entsprechen, der den Universitätsprofessoren über ihren Gehalt hinaus verbleibt, eine Einrichtung, die sich gut bewährt hat. Aber notwendig wird das nicht einmal sein. Denn die Tätigkeit eines Kinodirektors ist mit der eines Gelehrten oder Künstlers nicht zu vergleichen. Sie erfordert gar keine geistige Initiative, da der Filmverleiher ihm die Programme fertig liefert und die Zensurbehörde ihm die Arbeit der Prüfung abnimmt. Was man von ihm verlangt, ist nur fleißige Arbeit, geordnete Geschäftsführung, ständige Beaufsichtigung des Personals, fortwährende Kontrolle der technischen Apparate und gewissenhafte Beobachtung der polizeilichen Vorschriften. Also eine Tätigkeit, wie sie jeder Beamte in allen staatlichen Betrieben ausüben muß, ohne daß man jemals davon gehört hätte, daß sein Eifer dabei nachlassen müßte. Will man den Kinodirektor also am Gewinn beteiligen, und will man das auch auf die übrigen Angestellten und Arbeiter ausdehnen, besonders auf die Musiker, d. h. die einzigen Künstler, die er zu engagieren hat, so kann man das ja tun. Doch ist das eine rein sozialistische Forderung, die mit der Hebung des Kinoniveaus nichts zu tun hat. Jedenfalls liegt kein Grund vor, warum ein Stadtkino weniger — im Verhältnis — rentieren soll als ein Stadttheater, und warum die Verwaltung weniger gewissenhaft sein soll als die einer städtischen Schule. Das sind Dinge, die ganz von der Persönlichkeit der betreffenden Beamten abhängen. Faule und pflichtvergessene Menschen gibt es in allen Berufen. Im Kinogewerbe, das seine Kinderkrankheiten noch nicht überwunden hat, gab es deren bisher vielleicht mehr als anderswo. Aber das soll ja eben besser werden, und die Kommunalisierung ist gewiß einer der Wege, die am ersten dazu führen können. Man legt doch neuerdings besonderen Wert darauf, daß z. B. die staatlichen und städtischen Theater nicht verpachtet, sondern von angestellten Direktoren mit festem Gehalt verwaltet werden, damit sie ihr Repertoire frei von allen pekuniären Interessen rein nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalten können. Sollte das nicht doppelt wünschenswert beim Kino sein, wo die Gefahr, durch Gewinnsucht zur Förderung des Schundes verführt zu werden, erfahrungsgemäß ganz besonders groß ist? Die Besorgnis aber, es möchte das Niveau der Gemeindekinos durch die Ausschaltung der

privaten Konkurrenz herabgedrückt werden, ist nach dem, was ich früher über die eigentümliche Wirkung der Konkurrenz in der Kinobranche gesagt habe (S. 142), ganz unberechtigt. Im Gegenteil, da die Konkurrenz erfahrungsgemäß zur Förderung des Schundes beiträgt, wird gerade ihre Beseitigung eine Hebung des Niveaus zur Folge haben. Das ungesunde Hasten, die nervöse Sucht, immer Neues zu bringen, die unanständige Reklame und so viele andere Übelstände, die gerade diesem Gewerbe noch immer anhaften, werden wegfallen¹⁾.

Vorausgesetzt aber auch, die Einnahmen aus den Kinos wären nach dem Übergang in die städtische Verwaltung zunächst nicht ganz so groß, wie sie in der heutigen Zeit der Hochkonjunktur unter der Verwaltung rühriger Privatunternehmer sein können, wäre das wirklich ein so großes Unglück? Ist es denn nötig, daß die Städte aus allen ihren Einrichtungen und Unternehmungen große Gewinne ziehen? Gibt es nicht eine Menge Betriebe, bei denen dies nicht der Fall ist? Und besteht denn ihre Aufgabe einzig und allein im Geldverdienen? Ihre Pflicht ist doch auch, ihren Bürgern geistig und körperlich etwas zu bieten, sie in kultureller und künstlerischer Hinsicht zu fördern. Auf welchem Gebiete aber wäre das notwendiger als auf diesem, wo die große Popularität und die außerordentliche Sinnfälligkeit der Vorführungen geradezu mit Notwendigkeit darauf hinweisen, alles zu tun, um sie in den Dienst der Volksaufklärung und der edlen Volksunterhaltung zu stellen?

Nur das werden die Städte allerdings anstreben müssen, daß sie aus ihren Gemeindekinos mindestens ebensoviel herauswirtschaften, wie ihnen bis dahin die Steuer einbrachte. Aber das wird gewiß nicht schwer sein. Wenn man allein denkt, was infolge des Aufhörens

¹⁾ Für den unheilvollen Einfluß der Konkurrenz auf das sittliche Niveau der Vorführungen ist besonders bezeichnend die neuerdings, wie es scheint, besonders in Berlin aufgekommene Sitte, zu gewissen Filmen Erklärer anzustellen, die durch ihre begleitenden Worte deren Unanständigkeiten erst recht ins Licht setzen. Im Ausschuß zur Beratung des Reichslichtspielgesetzes wurde deshalb beantragt, dem § 5 noch einen § 5a hinzuzufügen: »Die zuständigen Behörden werden ermächtigt, die Mitwirkung von Erklärern bei den Vorstellungen entweder zu verbieten oder nur unter besonderen Bedingungen zu genehmigen.« Der Antragsteller wies darauf hin, daß amtliche Berichte schwere Mißstände schildern, die solche Erklärer, oft der niedersten Sorte, verschulden. Die Sitte, derartige Personen anzustellen, nehme immer mehr zu. Empörte Eltern wendeten sich an die Behörden, die gegen solche Mißstände keine genügenden Waffen hätten. Ein Abgeordneter berichtete aus seiner Heimat, daß ein städtisches Kino durch den Wettbewerb eines solchen mit Erklärer zu Grunde gerichtet sei. Was dieser sich geleistet habe, spottete jeder Beschreibung. Vertreter der äußersten Linken hätten erklärt, es sei ein Skandal, daß unser Volk sich derartige Schweinereien gefallen lassen müsse. Ein Abgeordneter teilte mit, daß nach seiner Erfahrung die Erklärer durchweg Zoten produzierten.

der Konkurrenz an Reklamekosten wegfallen wird, was die Städte an großen Riesenplakaten sparen werden, an Zeitungsinseraten, deren eine selbst in der Kleinstadt jetzt nicht unter 100 Mark täglich zu haben ist, so wird man sich in dieser Hinsicht keine großen Sorgen zu machen brauchen. Wenn die württembergischen Kinobesitzer bisher trotz der 30 % betragenden staatlichen Sportel (S. 143), trotz der hohen Inseratenkosten und trotz der durch die Neugründungen stetig wachsenden Konkurrenz noch immer recht gut auf ihre Kosten gekommen sind, so kann man doch mit aller Bestimmtheit sagen, daß das Kinogeschäft für die Städte eine große und vorläufig noch immer wachsende Einnahmequelle sein würde.

Was nun die Verwaltung im einzelnen betrifft, so ist es wohl selbstverständlich, daß die Kommunen die Direktoren, Angestellten und Arbeiter der bisherigen Privatkinos, wenn sie sich bewährt haben, bei der Enteignung übernehmen werden. Die Befürchtung, daß durch die Kommunalisierung eine Menge Arbeiter brotlos werden könnten, trifft also nicht zu. Die Übernahme des alten Personals wäre nicht nur ein Gebot der Billigkeit, sondern auch der Klugheit. Bewährte Praktiker werden auch in Zukunft am vorteilhaftesten wirtschaften. Voraussetzung wäre dabei allerdings, daß die Direktoren sich mit den Reformgrundsätzen einverstanden erklärten, auf die die Städte sich dann festgelegt haben werden. Besteht die Gefahr oder zeigt sich nach einem kurzen Versuch, daß ein Kinodirektor wieder in den alten Schlendrian zurückverfällt, z. B. lax in der Zulassung der Jugendlichen wird, aus Sparsamkeit alte abgespielte Filme entleiht oder die Technik der Vorführungen nicht genügend beaufsichtigt, so muß er eben abgesägt werden. Das wäre durchaus nicht grausam. Denn er hat ja meistens nichts gelernt, was ihn für eine solche Stelle besonders geeignet machte. Und es gibt genug andere Berufe.

Angenommen nun, die Berliner Zensur würde ungenügend gehandhabt werden, und die Sozialisierung der Filmindustrie ließe sich aus irgendwelchen Gründen nicht durchführen, so wäre das städtische Monopol umso wichtiger. Es müßte Vorsorge getroffen werden, daß es streng im Sinne der Reform gehandhabt würde. Der Direktor dürfte nicht auf Lebenszeit angestellt, sondern müßte alle 5 Jahre neu gewählt werden. Außerdem wäre ihm ein Beirat zur Kontrolle an die Seite zu stellen. Dieser müßte aus Mitgliedern des Gemeinderats und aus Lehrern, Geistlichen, Ärzten, Künstlern, Schriftstellern usw. bestehen, denen die zu spielenden Filme in Zweifelsfällen zur Begutachtung vorgelegt würden. Dieser Gedanke ist auch von sozialdemokratischer Seite ausgesprochen worden. In der »Schwäbischen Tagwacht« vom 20. August 1919 Nr. 192 heißt es: »Bei Übernahme

des Kinos in Gemeinwirtschaft würden die Überschüsse der Allgemeinheit zugute kommen und die Allgemeinheit hätte durch ihre Organe ausschlaggebenden Einfluß auf die Ausgestaltung des Programms. Allerdings bestände dann die doppelte Gefahr, daß entweder dieses Programm voll ‚Bildungstendenzen‘ stecken würde, oder den politischen Parteien würde das Kino zum Zankapfel werden. Das Programm würde zu Angriffen bald von rechts, bald von links Veranlassung geben. In beiden Fällen kämen wir vom Regen in die Traufe. Nur ein Weg ist da gegeben, nämlich eine paritätisch zusammengesetzte Kommission, aus den Gemeinderäten oder anderen Personen bestehend, die das von dem Geschäftsführer des Kinos vorzulegende Programm zu genehmigen hätte. Damit wäre einesteiis die Gewähr gegeben, daß sittlich anstößige Filme aus den Programmen verschwinden würden, auf der anderen Seite wäre auch die einseitig didaktische Richtung vermieden, insofern Stücke zur Auswahl kämen, die doch eine gewisse Zugkraft auf die Masse ausüben und das Kino zu einer guten Einnahmequelle der Kommunen machen würden.«

Natürlich wäre dabei die Bedingung zu machen, daß die Rücksichtnahme auf die »Zugkraft« nicht zur Bevorzugung sensationeller Filme führte. Auch müßte dafür gesorgt werden, daß die Tätigkeit des Beirates nicht lähmend auf die Initiative des Direktors einwirkte. Das wäre am besten dadurch zu erreichen, daß der einzusetzende Beirat wie bei der Zensur nur in Ausnahmefällen zu Rate gezogen würde, d. h. dann, wenn die Zulassung eines Films zweifelhaft sein kann. Tägliches Zusammentreten wäre nach dem früher Gesagten ja sowieso ausgeschlossen (S. 241), und die Umständlichkeit des Apparats würde jedenfalls eine Gliederung in Unterkommissionen nötig machen. Sehr vereinfacht wäre das Verfahren schon dadurch, daß die Stadt dem Bilderbühnenbund deutscher Städte beiträte. Denn damit würde sie und ihre Direktoren sich seiner Zensur unterwerfen, und es brauchte nur für den Fall, daß auch diese nicht streng genug erschiene, der Beirat einberufen zu werden.

Während der Übergangszeit hätten wir also in den Städten, die dem Bilderbühnenbund angehören, eine zwifache Zensur vorauszusetzen: Die Privatkinos, soweit sie noch beständen, würden nur solche Filme bringen, welche die vom Reichslichtspielgesetz vorgeschriebene Zensur der Berliner oder Münchener Prüfungsstelle passiert hätten. Die Gemeindekinos dagegen würden der strengeren Zensur des Bilderbühnenbundes unterstehen, die sogar für Jugendliche mit Genehmigung der Landesbehörden durch völlige Ausscheidung des Kitsches noch verschärft werden könnte. Ist die Kommunalisierung erst einmal streng durchgeführt, so hört diese doppelte Handhabung der Zensur auf und

es dürfen dann nur Filme gezeigt werden, die von der Gemeinde genehmigt, d. h. von ihren Beamten zugelassen sind. Sollte dann einmal die Sozialisierung der Filmindustrie nachfolgen, so wäre der in den Städten eingesetzte Beirat unnötig, da dann schon an der Zentralstelle eine strenge Sichtung stattgefunden hätte. Auch das wäre eine große Vereinfachung und Verbilligung des Verfahrens.

Sollte aber die Sozialisierung der Filmindustrie sich nicht durchführen lassen oder aus anderen Gründen keine Mehrheit im Reichstag finden, so wäre die Kommunalisierung allein auch schon von größtem Wert, weil die vielen Kinos, die wir jetzt in den deutschen Städten haben, schon durch das Schwergewicht ihres Bedarfs einen maßgebenden Einfluß auf die Filmfabrikation ausüben würden. Denn sie könnten die Filmfabrikanten zwingen, nur solche Filme zu produzieren, die den in den Stadtverwaltungen herrschenden Grundsätzen entsprächen. Wären diese Grundsätze streng, so würden die Filmfabrikanten sehr bald merken, welche Art von Filmen nicht absatzfähig ist, und diese würden dann automatisch vom Markt verschwinden. Über 3000 Kinos in Deutschland sind eine nicht zu unterschätzende Macht. Das Verhältnis zwischen Kinobesitzer und Filmfabrikant bzw. Filmverleiher hätte sich dann also umgedreht. Während gegenwärtig der Kinobesitzer ganz vom Filmfabrikanten abhängig ist und nur spielen kann, was dieser ihm durch Vermittlung des Filmverleihers zukommen läßt, würden in Zukunft die Kinobesitzer, das heißt die Leiter aller im Bilderbühnenbund vereinigten Gemeindekinos den Filmfabrikanten diktieren, was sie für Filme zu produzieren hätten. Diese könnten dann alles das, was aus dem Programm des Bilderbühnenbundes herausfiele, nur zum Export verwenden, da die ins Ausland gehenden Filme nur der Berliner Prüfungsstelle unterstehen. Damit wäre allerdings ein Unterschied zwischen Inland- und Auslandfilm hergestellt, der vielleicht nicht im Interesse des deutschen Ansehens in Europa wäre. Die deutschen Filme wären dann zwar immer noch besser als die ausländischen, aber sie wären doch nicht so gut, wie sie sein könnten. Und wir haben als erstes Kulturvolk Europas ein Interesse daran, in allen geistigen Dingen an der Spitze der Völker zu marschieren. Jedenfalls wäre aber ein hohes Niveau des Inlandfilms gewährleistet.

Macht man sich die skizzierte Entwicklung klar, so sieht man auch, wie kurzsichtig es von seiten der Städte ist, wenn sie gerade jetzt die Gründung neuer Kinos erlauben oder gar befördern. Denn was sie dadurch für den Augenblick an Steuern gewinnen, das verlieren sie später dadurch, daß sie mehr Kinos enteignen, also höhere Abfindungssummen bezahlen müssen. Der jetzt übliche Vorwand, daß bisher das Fehlen der Konzessionspflicht ein Verbot überflüssiger Kinos

verhindert habe, ist nicht stichhaltig. Denn die Stadtverwaltungen brauchten einem Antragsteller in dieser Zeit der Kohlennot ja nur die Kohlen, das Gas und die Elektrizität zu sperren, um eine unerwünschte Neugründung zu verhindern. Ist eine solche aber einmal erfolgt, so hat das Unglück natürlich seinen Lauf. Der neue Rattenfänger von Hameln zieht Tausende und Abertausende in seinen Bann, und die spätere Entwicklung kann nur zu Unzuträglichkeiten führen. Wird in Zukunft die Enteignung ohne Entschädigung vorgenommen, so sind die Kinobesitzer die Hereingefallenen. Wird die Zahlung einer angemessenen Entschädigung gesetzlich vorgeschrieben, so sind es die Gemeinden. Beides wäre nicht zu wünschen. Je ruhiger und organischer sich die Entwicklung vollzieht, umso gesunder und nachhaltiger wird sie sein.

Ist aber die Konzessionspflicht einmal eingeführt, oder sind gar alle Kinos in die Verwaltung der Städte übergegangen, so werden diese sich natürlich sehr überlegen, ob sie zu den schon vorhandenen und ausreichenden Lichtspieltheatern noch neue gründen sollen. Ebenso wird der Staat, wenn er um die Genehmigung gebeten wird, ehe er diese erteilt, vor allen Dingen ermitteln lassen, ob ein Bedürfnis danach in der betreffenden Stadt auch wirklich vorliegt. Beide werden jedenfalls, wenn sie das Volkswohl im Auge haben, nicht dazu mitwirken, daß die ungesunde und verderbliche Kinosucht der Massen künstlich noch gesteigert wird. Denn mag auch der fiskalische Gesichtspunkt, das heißt die Aussicht auf eine große Einnahmequelle bei manchen Beamten mitsprechen, so wird er doch sicher nicht so schwer wiegen wie die persönliche Gewinnsucht des Privatkapitals, das heißt der Filmaktionäre und der Kinobesitzer.

Nachdem dieses Kapitel schon gesetzt war, ging mir die oben S. 165 zitierte Broschüre von Dr. Lydia Eger über »Kinoreform und Gemeinden« zu, der erste mir bekannt gewordene Versuch, die Notwendigkeit und Möglichkeit der Kommunalisierung des Kinos im einzelnen volkswirtschaftlich zu begründen¹⁾. In Reden und Zeitungsartikeln war zwar häufig von ihr gesprochen worden, aber niemand hatte sich die Mühe genommen, das Problem ernsthaft durchzudenken. Obwohl sich die Beweisführung der Verfasserin in vielen Beziehungen mit der meinigen deckt, wie sie denn auch in der Verurteilung des Dramas mit mir übereinstimmt, berichte ich dennoch über ihre Schrift,

¹⁾ Kinoreform und Gemeinden von Dr. Lydia Eger, in den Veröffentlichungen der sächsischen Landesstelle für Gemeinwirtschaft Heft IV, Dresden 1920. Ich verdanke die Kenntnis dieser Schrift Herrn stud. Ulrich Kayser in Tübingen, der mit einer volkswirtschaftlichen Arbeit über das Kino beschäftigt ist. Wir haben unser Material gegenseitig ausgetauscht.

da sie einige mir früher unbekannt gebliebene Daten enthält. Auch dürfte das Vorhandensein zweier selbständiger Gedankenreihen, die auf das gleiche hinauslaufen, eine besondere Beweiskraft haben. Leider hat die Verfasserin mehrere für die Beurteilung der Frage wichtige Tatsachen nicht gekannt. So erwähnt sie z. B. die Tätigkeit des Bühnenbundes deutscher Städte nicht, obwohl dieselbe doch als eine Art Übergangsform zum Gemeindemonopol gelten kann. Auch scheint sie nichts von der Absicht der Reichsregierung zu wissen, ein Rahmengesetz für die Kommunalisierung wichtiger Gewerbebetriebe zu erlassen. Von der Verstaatlichung der Filmfabrikation spricht sie überhaupt nicht. Sie ist also offenbar der Ansicht, daß diese durch die Kommunalisierung, wenigstens vorläufig, ersetzt werden könne, was ja auch, wie wir gesehen haben, in gewisser Weise der Fall ist. Den Gedanken, die Enteignung der Lichtspieltheater den Städten dadurch zu erleichtern, daß man ihnen riete, die Steuerschraube zur Herabminderung ihres Einkommens anzuziehen, hält sie offenbar aus irgendwelchen Gründen für unausführbar. Auch sagt sie nichts davon, daß die Städte eine Sachverständigenkommission oder einen Lichtspielrat einsetzen müssen, denkt sich vielmehr die Verwaltung der städtischen Kinos in der Hand eines selbständig entscheidenden Direktors. Ihre Darstellung erschöpft also das Thema jedenfalls nicht.

Wir haben schon gesehen, daß auch L. Eger die Zensur aus ganz bestimmten Gründen für unwirksam, jedenfalls für unfruchtbar im positiven Sinne hält (S. 166 ff.). Das ist für sie wie für mich der Hauptgrund, die Kommunalisierung als den einzig möglichen Ausweg anzusehen. Als Zweck gilt auch ihr die ethische und künstlerische Reform des Lichtspielwesens. Die Kommunalisierung bietet im Gegensatz zur Zensur ein Mittel, die schöpferische Arbeit auf diesem Gebiet anzuregen. Die Gemeinde, die durch ihren Kunst- (oder Kino-) Dezernten vertreten ist, verhält sich nicht mehr bloß ablehnend und verhindernd, sondern gibt auch Anregungen zur Schaffung neuer Filme. Dadurch daß Geld- und Kunstinteresse streng auseinandergehalten werden, ist die Vermeidung des bisherigen Schmutzes gesichert. Denn bei dem künftigen Kinodezernenten spielt die Hoffnung auf eigenen Profit keine Rolle. Sein einziges Ziel wird sein, Wertvolles zu bieten. Finanzieller Gewinn oder Verlust des Kinogeschäftes trifft nicht ihn, sondern die Gemeinde. L. Eger denkt ihn also auf festes Einkommen ohne Tantième gestellt. Ich ziehe, wie gesagt, ein gemischtes System vor, weil dadurch sein Eifer lebendig erhalten wird. Die Menschen sind nun einmal keine Engel. Daß die Wahl des Kinodezernenten im Sinne der Reform vorgenommen werden muß, ist selbstverständlich. Die reformfreundlichen Anträge und Erörterungen, die letzthin in

mehreren städtischen Körperschaften (München, Dresden, Annaberg, Charlottenburg usw.) stattgefunden haben, verbürgen es.

In geschickter Weise werden dann die Einwendungen, die gegen die Kommunalisierung gemacht worden sind¹⁾, widerlegt. Sie sind nach L. Eger teils idealer, teils rechtlicher, teils finanzieller Art. Die idealen bezögen sich auf die Gefährdung der Unabhängigkeit des Kinos. Der Direktor der Richard Oswald-Film-Gesellschaft, Hermann Rosenfeld, und die Direktion der Rheinischen Lichtspielgesellschaft Bioskop, Köln-Neubabelsberg, hätten eingewendet, daß durch die Kommunalisierung eine gewisse Einseitigkeit in die Vorführungen kommen müsse, vielleicht sogar eine parteipolitische Ausnutzung. Der Lehr- und Kulturfilm werde überwiegen und die herrschende Partei das Kino zur Propagierung ihrer Ziele benutzen. Beides sucht L. Eger zu widerlegen. Das erstere wäre gar kein Schade, eher das Gegenteil. Lieber eine Einseitigkeit, bei der nur wirklich kinomäßige Filme gespielt werden, als eine Vielseitigkeit, die uns minderwertige, weil unkinomäßige Filme bringt. Was aber den Hinweis auf die parteipolitische Ausnutzung des Films betrifft, so verberge sich dahinter, meint sie, offenbar eine ablehnende Haltung gegenüber den sozialistischen Parteien. Darauf sei nicht viel zu geben, da dieselben Kinointeressenten kein Hehl daraus machten, daß sie während des Krieges wichtige Propaganda- und Aufklärungsdienste geleistet hätten. Gegen diesen Einwand L. Egers ließe sich manches sagen. Es ist doch wohl ein Unterschied, ob die Filmindustrie während des Krieges Propaganda zugunsten Deutschlands, d. h. im Interesse des Sieges gemacht hat, oder ob sie künftig einmal möglicherweise unter den Einfluß einer kommunistischen oder bolschewistischen Stadtverwaltung gerät.

Der rechtliche, d. h. gesetzliche Einwand, der gegen die Kommunalisierung gemacht wird, behauptet, hinter ihr stehe die Zensur, die doch durch die Reichsverfassung aufgehoben sei. L. Eger leugnet dies, weil Zensur und Kommunalisierung rechtlich durchaus verschiedene Dinge seien. Allein einmal ist die Zensur ja gar nicht durch Gesetz aufgehoben, im Gegenteil, jetzt sogar neu geregelt. Und dann läuft die Auswahl aus den zum Leihen angebotenen Filmen, die der Kinodezernent treffen wird, doch auf eine Zensur hinaus. Das schadet aber auch jetzt nach dem Erlaß des Lichtspielgesetzes gar nichts, da dieses ja eine lokale Zensur wenigstens für Jugendfilme vorsieht. Auch kann die Rücksicht auf das Gesetz den Kinodezernenten nicht zwingen, Filme zu entleihen, die er für unmoralisch oder ästhetisch wertlos hält.

¹⁾ Vgl. z. B. Neue Zeitung vom 20. September 1919, Beilage: Film und Sport und Der Film 1919, Nr. 24, S. 28—31.

Die Städte dürfen, sobald sie erst einmal durch die Kommunalisierung die Entscheidung in die Hand bekommen haben, wohl strenger, aber nicht weniger streng verfahren als das Reichslichtspielgesetz. Kein Mensch kann eine Stadt daran hindern, alle ihre Kinos zu kommunalisieren und sich einen Kinodezernenten zu wählen, der nur gute Filme ankauft oder entleiht.

Der wichtigste finanzielle Einwand ist der, daß durch die Kommunalisierung die Einnahmen verringert werden könnten. Diese Gefahr liegt ja allerdings, wie gesagt, für den Anfang vor. Es gibt, soviel ich weiß, keine Statistik über neugegründete und wieder eingegangene Musterkinos. Aber es scheint doch, daß manche von ihnen der Schmutzkonkurrenz zum Opfer gefallen sind. Auch ist es merkwürdig, daß unter den mehr als 140 Gemeinden, die dem Bilderbühnenbund angehören, erst einige 20 sind, die Reformkinos mit regelmäßigen Auführungen unterhalten. Die Städte gehen offenbar mit großer Ängstlichkeit an diese Sache heran. Auch L. Eger meint, man müsse damit rechnen, einen Teil der neuerdings wie Pilze aus der Erde geschossenen Kinos schließen zu müssen, wenigstens so lange, bis sich Staat und Publikum auf die neuen Verhältnisse eingestellt hätten. Das müßten die Gemeinden nun einmal, wenn sie Kulturinteressen fördern wollten, mit in Kauf nehmen. Doch dürfe die Gefahr angesichts der großen Einnahmen der jetzigen Kinos nicht überschätzt werden. Die in Norwegen gemachten Erfahrungen seien sehr ermutigend. In Christiania wurden am 1. April 1919 sämtliche Lichtspieltheater von der Stadt übernommen. Bis zum 1. Oktober 1919 brachten sie einen Reingewinn von 1000000 Kronen, die zum großen Teil für kulturelle Bestrebungen der Stadt verwendet werden konnten. In Eickel in Westfalen (bei Gelsenkirchen), der ersten Stadt Deutschlands, die ein Gemeindeparkino gehabt hat (seit dem 21. Dezember 1912), soll sich das in seine Gründung hineinsteckte Kapital anfangs mit 6 Prozent verzinst haben. L. Eger weist dann auf einen wichtigen Aufsatz eines Kinointeressenten, R. Genenncher, hin¹⁾, in welchem gesagt werde, daß der Widerstand der Kinobesitzer gegen die Kommunalisierung verhältnismäßig gering sei. Das Wirtschaften sei ihnen durch die gesteigerten Betriebsunkosten und die Unsicherheit der allgemeinen Geschäftslage sehr verleidet worden, und außerdem locke sie die Aussicht auf eine gute Entschädigung und Anstellung im städtischen Dienste. Letzteres habe auch ich (siehe weiter unten) vermutet. Genenncher ist übrigens der Meinung, daß die Betriebskosten der kommunalisierten Kinos geringer sein wer-

¹⁾ Kinematograph Nr. 638 vom 26. März 1919. Die Zeitschrift ist mir hier nicht zugänglich, wie denn auf der Tübinger Bibliothek bisher die ganze Kinoliteratur fehlt.

den als die der Privatkinos, weil die Städte den elektrischen Strom selbst liefern. Außerdem spare man die Reklamekosten, die jetzt durch den Wettbewerb der Kinotheater verursacht würden. Ja er meint sogar, daß bei geschickter Leitung die Besucherzahl der kommunalisierten Kinos größer sein werde als die der Privatkinos. Das ist gewiß nicht wahrscheinlich, da die Gebildeten eben doch in der Minderzahl sind. Immerhin scheint die Gefahr eines starken Rückgangs des Besuchs nicht sehr groß zu sein. Es kommt eben auf die Art an, wie es gemacht wird. Natürlich würden sich die Besitzer der großen rentablen Lichtspielhäuser der Enteignung widersetzen. Aber das Rahmengesetz werde den Städten auch ihnen gegenüber eine Handhabe geben. Er schlägt die Gründung eines Gemeindekinoverbandes vor, der einen starken Einfluß auf den Export ausüben könne (?). Zugunsten der Kommunalisierung macht er besonders die daraus hervorgehende größere Stabilität des Filmmarkts und die Neubelebung der künstlerischen Produktion geltend, wenn er sich auch andererseits den mancherlei schweren Bedenken nicht verschließen kann, die jeder Sozialisierung entgegenstehen.

Lydia Eger macht dann — und das ist der wichtigste Teil ihrer Broschüre — bestimmte Vorschläge für die Art der Finanzierung. Über die Kosten der Enteignung könnten keine allgemeinen Angaben gemacht werden, weil die Verhältnisse in jeder Stadt anders lägen, nicht einmal die Zahl der Kinos in den einzelnen Städten in einem festen Verhältnis zu der Einwohnerzahl stände. Nur eine örtliche Untersuchung könne über die Frage entscheiden, ob eine Übernahme der Theater durch die Stadt empfehlenswert sei. Die Schwierigkeit werde dabei natürlich vor allem in den hohen Forderungen der Kinobesitzer liegen, die sich ihre Entschädigungssummen wohl nach den gegenwärtigen oder gar nach den in Zukunft zu erwartenden Einnahmen berechnen würden. Während die Finanzen der Städte durch den Krieg und die Revolution sehr zurückgegangen sind, haben sich die Einnahmen der Kinos in derselben Zeit sehr erhöht. So wurde ein sehr kleines Kino (wo?) 1914 auf 27 000 Mark angeschlagen, jetzt ist es 120 000 wert. Große Lichtspielhäuser erzielen schon jetzt einen Reingewinn von 500 000 Mark. L. Eger ist aber wohl mit Recht der Ansicht, daß der jetzige Wert eines Kinotheaters bei seiner Enteignung nicht zugrunde gelegt werden könne. Denn er sei nur die Folge einer vorübergehenden durch außergewöhnliche Verhältnisse bestimmten Hochkonjunktur. Man müsse vielmehr von dem in der Unternehmung investierten Anlage- und Betriebskapital ausgehen. Die jetzigen hohen Einnahmen seien eben nur ein Beweis dafür, daß die Verzinsung des Betriebskapitals bisher übernormal war. Es wäre also ganz in der Ordnung, wenn die Gemeinden darauf keine Rücksicht

nähmen, diese unsoziale Erscheinung vielmehr beseitigten. Wir hätten damit also neben den früher besprochenen beiden Extremen: volle Entschädigung und gar keine Entschädigung (S. 258) noch einen Mittelweg gewonnen. Die Möglichkeit, die Entschädigungssummen dadurch herabzusetzen, daß die Einnahmen der Privatkinos durch die Steuerschraube künstlich vermindert würden, zieht die Verfasserin wie gesagt nicht in Erwägung. Sie denkt sich die Kommunalisierung vielmehr als einmaligen Akt, was ja aber nicht nötig ist.

Übrigens will auch sie die Entschädigung der Kinobesitzer durch die Städte auf eine längere Zeit verteilt wissen. Da es den meisten Gemeinden nicht möglich sein wird, die Kosten der Enteignung auf einmal zu tragen, faßt sie eine Erleichterung in der Form ins Auge, daß die Abzahlung der Kaufsummen sich auf eine größere Zahl von Jahren erstrecken soll. Für dieses Annuitätsprinzip macht sie bestimmte Vorschläge. Sie unterscheidet dabei Besitzmonopol und Betriebsmonopol. Das erstere besteht, wenn ich recht verstanden habe, darin, daß die Stadt alle Kinos, die bis dahin vorhanden waren, ankauft und in Betrieb erhält, wobei die Ablösungssummen wohl nur durch eine städtische Anleihe beschafft werden könnten. Unter Betriebsmonopol versteht sie ein Verfahren, bei dem die Kinos nicht sofort den bisherigen Besitzern abgekauft, sondern nur von der Stadt in Betrieb genommen und die Ankaufskosten durch Amortisation im Laufe einer größeren Reihe von Jahren abgetragen werden. Dabei müßten die Einnahmen aus den Kinos zur Verzinsung und schließlichen Tilgung der Schuld benutzt werden. Um sie möglichst hoch zu gestalten, müßte die Stadt die wenig rentablen Kinos eingehen lassen und nur die besser gehenden erhalten. Das in den großen Kinos investierte Kapital verbliebe vorläufig den bisherigen Besitzern und würde der Stadt nur gegen hypothekarische Sicherheit geliehen. Über die allmähliche Amortisation dieses Leihkapitals müßte ein Vertrag zwischen Gemeinde und Kinobesitzer abgeschlossen werden, derart, daß sich die Kosten auf eine genügende Zahl von Jahren verteilen. Der frühere Besitzer könnte dabei als Kinodirektor angestellt werden. Natürlich dürfte er sein Amt nur unter Aufsicht der Stadt verwalten, die die Filme auswählt oder bestimmte Vorschriften über ihre Auswahl erläßt. Jedenfalls würde er keinen persönlichen Nutzen davon haben, daß minderwertige Filme gespielt werden. Der Vorteil des Betriebsmonopols in dieser Form liege darin, daß das geliehene Kapital sofort arbeite und sich verzinse. Die Verzinsung würde besonders deshalb eine gute sein, weil nur die rentablen Unternehmungen im Betrieb blieben, die unrentablen dagegen eingingen und etwa zu Wohnungen ausgebaut würden, nach denen ja jetzt ein so großer Bedarf sei. Immerhin werde man damit

rechnen müssen, daß schon dadurch die Gesamtzahl der Besucher etwas zurückgeht. Ob das durch Heraufsetzen der Preise ausgeglichen werden kann, möchte ich bezweifeln. Sie sind schon jetzt an der oberen Grenze angelangt, die sich aus der Leistungsfähigkeit der ärmeren Klassen ergibt.

Endlich gäbe es nach L. Eger noch eine andere Form, wie die Gemeinden einen Einfluß auf die Qualität der Vorführungen gewinnen könnten. Sie bezeichnet dieselbe als »Verleihmonopol«. Es ist auch sonst zuweilen in Zeitschriften der Vorschlag gemacht worden, den Gemeinden die Vermittlung zwischen Filmfabrikant und Kinobesitzer zu übertragen. Das würde in der Form möglich sein, daß die zur Stadt und zum Bezirk gehörigen Kinodirektoren zwar im Besitz und Betrieb ihrer Theater blieben, aber die Filme durch Vermittlung der Stadt entliehen. Die Stadt würde dabei also an die Stelle der bisherigen privaten Filmverleiher (oder des Bilderbühnenbundes deutscher Städte) treten, wobei vorausgesetzt wäre, daß sie die Auswahl der von ihr zu kaufenden und an die Theater zu verleihenden Filme den Grundsätzen der Reform anpaßte. Die Kinobesitzer dürften dann nur noch die von der Stadt geliehenen Filme spielen und diese dürfte solche nur an die zu ihr gehörigen Kinotheater verleihen. Dadurch könnten die Städte einen maßgebenden Einfluß auf die Produktion gewinnen, den Schundfilm also geradezu unmöglich machen. L. Eger sieht die Schwierigkeit dieser Lösung in dem Verstoß gegen die Gewerbeordnung, die bisher den privaten Filmverleih freigegeben habe. Jedenfalls wäre eine Veränderung dieser Verhältnisse nur durch Gesetz möglich. Auch könnte das Filmverleihmonopol wohl nur als Übergangsstufe zur eigentlichen Kommunalisierung in Betracht kommen. Natürlich setzen alle diese Maßregeln eine allgemeine Durchführung in ganz Deutschland voraus.

Mögen nun die Vorschläge der Verfasserin so oder so weiter verfolgt werden, jedenfalls beweist auch ihre von der meinigen unabhängige Darstellung, daß die Kommunalisierung nicht so schwierig ist, wie vielfach behauptet wird.

Nachträge.

a) Zur Kommunalisierung auf dem Wege der Steuerschraube (S. 258 f.).

In der Heilbronner Sonntagszeitung vom 30. Mai 1920 Nr. 22 finde ich soeben folgende sehr interessante Notiz:

Die Stadt Halle besitzt drei große und elf kleine Kinos, zusammen mit etwa 7000 Sitzplätzen. Sie sind täglich von 4—11 Uhr gerappelt voll, so daß also etwa 14000 von den 200000 Einwohnern der Stadt sie täglich besuchen. Da Halle in schweren Finanznöten ist, wurde

von der Stadt eine hohe Kinosteuer festgesetzt, 40—80 % auf jede Eintrittskarte (anscheinend abgestuft nach der Größe der Kinos). Ein Logensitz kostet seitdem 7 Mark. Was? Sieben Mark? hieß es da. Kein Mensch wird mehr ins Kino gehen. Unerhört, wie die Stadt die Kinos erdrosselt! Die Kinobesitzer gaben bekannt, daß sie unter solchen Umständen nicht mehr existieren könnten und vom 1. Juni ab schließen würden. Die Steuer erdrosselte das Kino. Daher wurde sämtlichen Angestellten auf 31. Mai gekündigt. Ein Schrei der Empörung ging durch die Stadt: 200 Menschen wirft die Stadt mit ihrer Kinosteuer auf die Straße. Von rechts bis links eine Stimme: Die Kinosteuer muß herabgesetzt werden! Die Angelegenheit wird schleunigst auf die Tagesordnung der Stadtverordnetenversammlung gesetzt. Kinobesitzer und Kinoangestellte legen ihre Eingaben vor, Unabhängige und Deutschdemokraten stellen Anträge auf schleunige Revision der Steuersätze.

Da kam der Städttrat Wurm. Er hatte sich in aller Stille statistisches Material gesammelt. Er erzählte in der Sitzung, daß am 3. Mai, am Tage des Inkrafttretens der Steuer, die drei großen Kinos zusammen 3488 Besucher gehabt hätten, am 15. Mai 3854 Besucher und am 16. Mai, am Tage vor der Stadtverordnetenversammlung, 4715 Besucher. »Wenn die Herren Besitzer,« fuhr er fort, »die Kinos stillliegen lassen, dann machen wir Wohnungen daraus und richten sie zu Massenquartieren her.« Die Stadtverordneten waren sprachlos. Im Augenblick wendete sich das Blatt. »Wenn die Herren wirklich nicht wieder aufmachen, dann können wir ja ohne weiteres kommunalisieren. Ein großer Teil der Kinos bietet sowieso nur Schund, so daß man sich freuen muß, wenn die Kinos dauernd die Pforten geschlossen haben.« Die Anträge auf Revision der Steuersätze wurden mit allen gegen 5 Stimmen abgelehnt. Die armen erdrosselten Kinobesitzer aber dürfen sich vorläufig nicht auf der Straße blicken lassen.

Nach dem Reichsboten Nr. 151 vom 14. April 1920 haben kürzlich in Berlin 35 Kinobesitzer ihre Theater wegen gänzlicher Unwirtschaftlichkeit des Betriebes schließen müssen. Als Ursache wird angegeben: die hohe Steuer und die Beschränkung der Spielzeit auf den Abend infolge der Kohlennot.

Nach diesen Beispielen wird man sagen dürfen, daß mein Gedanke, die Kinos auf dem Wege der Steuerschraube zu kommunalisieren, zum mindesten nicht unmöglich ist, vielleicht sogar eine Zukunft hat.

b) Statistisches (zu S. 260 f.). In der Eßlinger Zeitung vom 9. Juni 1920 Nr. 131 findet sich folgende Angabe, die auf Mitteilungen des Zentralverbands der Filmverleiher Deutschlands beruht:

»Eine neuere französische Statistik lehrt, daß es augenblicklich über 32000 ständige Lichtspieltheater auf der Erde gibt. Davon fallen auf die Vereinigten Staaten von Nordamerika 15000, auf alle übrigen Länder der Welt 17500. In Frankreich zählt man etwa 3200.

Der Sozialdemokrat vom 16. Mai 1920 Nr. 137 gibt in einem Artikel, in dem er, um den Städten die großen Einnahmen zuzuwenden, für die Kommunalisierung eintritt, die Zahl der Wiener Lichtspieltheater auf 176 an, mit rund 60000 Sitzplätzen, und berechnet, daß dabei, wenn auch nur die Hälfte der Plätze besetzt ist, eine tägliche Einnahme von einer halben Million Kronen herauskommt.

Die Einnahmen der deutschen Kinos vor dem Kriege werden, einen durchschnittlichen Eintrittspreis von 40 Pf. zugrunde gelegt, auf jährlich 140 Millionen berechnet. Da man jetzt einen durchschnittlichen Eintrittspreis von 2 Mark zugrunde legen muß, würde jetzt fünfmal so viel, also 700 Millionen herauskommen. Berücksichtigt man aber die während des Kriegs und nachher eingetretene Vermehrung der Kinos, sowie die in dieser Zeit eingetretene Steigerung der Besucherzahl, so kann man mit einem Umsatz von 1 Milliarde rechnen.«

Die Höhe der Gehälter und Löhne, die gegenwärtig in der Kinoindustrie gezahlt werden, kann man aus den Forderungen erschließen, die die Arbeitnehmer bei dem im April d. J. in Berlin stattgefundenen Streik stellten:

Innenarchitekt 5000 Mark monatlich, 500 Mark täglich (?).

Hilfsregisseur 2000 Mark monatlich, 200 Mark täglich.

Vorführer 400 Mark wöchentlich.

Disponenten und Hauptkassierer 1600—1900 Mark monatlich.

Korrespondenten, Expedienten und Buchhalter 1300—1600 Mark monatlich.

Stenotypistin 650—1300 Mark monatlich.

Requisiteure und Garderobiere 380 Mark wöchentlich.

Portier 280 Mark und Dienstwohnung.

Reinemachfrau 180 Mark wöchentlich.

Aushilfen 100—175 Mark täglich (!).

Natürlich wurden diese unsinnigen Forderungen von den Arbeitgebern abgelehnt. Die Angestellten und Arbeiter der großen Konzerne beteiligten sich nicht an der Arbeitsniederlegung (Tägl. Rundschau vom 22. April 1920 Nr. 184).

Leider ist alles, was mit der Statistik der Zahlen beim Kino zusammenhängt, unzuverlässig, ändert sich auch so rasch, daß es kaum zur Grundlage von Berechnungen dienen kann.

7. Die Sozialisierung.

Der Gedanke, das ganze Filmwesen zu sozialisieren, ist ebenso wenig wie der der Kinoreform eine Errungenschaft der Revolution. Auch ihn hat vielmehr der neue Volksstaat vom alten »Obrigkeitsstaat« übernommen. Männer des letzteren haben das erste Lichtspielgesetz geschaffen, und wenige Jahre nachher ist von rechtsstehender Seite der Vorschlag der Sozialisierung gemacht worden. Mit einer gewissen Genugtuung darf ich darauf hinweisen, daß ich, wahrscheinlich als erster, im Jahre 1916 öffentlich diesen Weg empfohlen und ihn auch in privaten Gesprächen mit Staatsrechtslehrern und Ministerialbeamten eingehend erörtert habe. In dem Vortrag von 1916, der dann in erweiterter Form 1918 unter dem Titel »Nationale Kinoreform« erschienen ist, heißt es auf S. 14 f.:

»Dieser Mißerfolg (der bisherigen Reformbestrebungen) legt den Gedanken nahe, ob es nicht das beste wäre, das ganze Lichtspielwesen, das für die Unterhaltung und Belehrung unseres Volks von so großer Bedeutung ist, der privaten Spekulation zu entziehen und in die Hände des Staates und der Gemeinden zu legen. Ich bin nicht imstande, mir ein Urteil darüber zu bilden, ob ein Übergang in staatliche Regie heute noch möglich wäre. Wenn man von den Summen liest, die gegenwärtig in den Kinounternehmungen stecken, und sich dabei erinnert, daß wir es hier mit einer internationalen Organisation zu tun haben, von der sich wenigstens vorläufig einzelne Länder nicht ausschließen können (?), wird man gewisse Zweifel an einer solchen Möglichkeit nicht unterdrücken können. Jedenfalls sollte das Reich, wenn es an etwas Ähnliches denkt, nicht zu lange mit der Ausführung warten. Denn die dazu nötigen Ablösungssummen sind gerade jetzt durch den Krieg etwas heruntergegangen, werden dafür aber in Zukunft nahezu unerschwinglich sein. Es ist gewiß ein verlockender Gedanke, die großen Einnahmen der Lichtspielhäuser, die bis jetzt betriebsamen Gesellschaften und Einzelpersonen zugute kamen, künftig dem Staat und den Korporationen zuzuwenden. Jedenfalls sollten diese Einnahmen, die schon in den letzten Jahren etwas zurückgegangen sind, zum Zweck leichter Ablösung noch weiter herabgedrückt werden. So kämen wir zur Einrichtung staatlicher oder städtischer Musterkinos, die in der Lage wären, den privaten Unternehmungen durch überragende Leistungen erfolgreich Konkurrenz zu machen. Und zwar würden diese Musterkinos, mit denen man schon den Anfang gemacht hat, wie ich glaube am zweckmäßigsten räumlich und verwaltungstechnisch mit den Theatern verbunden werden. Diese wären dadurch

nicht nur von einem lästigen Nebenbuhler befreit, sondern könnten sich auch durch die ihnen angegliederten Lichtspiele diejenigen Einnahmen verschaffen, deren sie zur Hebung der Wortbühne und zur Aufrechterhaltung eines klassischen Repertoires bedürften. Es würde sich empfehlen, diesen Gedanken beim Bau neuer städtischer oder staatlicher Theater in Erwägung zu ziehen. Hoffentlich sind unsere Theaterverwaltungen nicht zu vornehm, um sich zu diesem ebenso volkstümlichen wie rentablen Schritt zu entschließen ¹⁾.«

In einem Aufsatz »Theater und Kino im Neuen Volksstaat« (Deutsche Revue 1919, S. 271 ff.) habe ich diesen Gedanken so gewendet: »Es ist gewiß merkwürdig, daß unter den für die Sozialisierung reifen Betrieben unserer Industrie, von denen man in der letzten Zeit so viel gelesen hat, das Lichtspielwesen nicht genannt worden ist. Und doch muß es einem auch nur einigermaßen sozial und demokratisch Empfindenden sofort einleuchten, daß ein Volksbildungs- und Volksunterhaltungsmittel von so ungeheurer Wichtigkeit für die Verbreitung von Kenntnissen und Anschauungen, noch dazu ein Unterhaltungsmittel, das so große Gewinne abwirft, nicht der privaten Spekulation überlassen bleiben darf. Es widerspricht den einfachsten Grundsätzen der Volkserziehung, ein Bildungsmittel, das die Schule in so wichtiger Weise ergänzt, Privatleuten von zweifelhafter Qualifikation zu überlassen. Auch ist es eine vollkommene wirtschaftliche Monstrosität, daß man in diesem Gebiet dem ausländischen Kapital in der Weise, wie es bisher der Fall gewesen ist, die Herrschaft einräumt. Nichts liegt näher, als daß der Staat den ganzen Betrieb in die Hand nimmt und die Gewinne einsteckt, die bisher in die Taschen der Aktionäre ausländischer Filmfabriken flossen. Wenn irgendwo, so fordert hier das Allgemeinwohl eine Sozialisierung, die natürlich wegen ihres tiefen Eingreifens in die Volkserziehung nur die Form der Verstaatlichung oder Kommunalisierung annehmen kann.«

¹⁾ Der Direktor des Stadttheaters in Würzburg, Willi Stuhlfeld, hat in seiner Schrift: »Entwurf zur Sozialisierung der bayerischen Theater und Kinos« (1919) ebenfalls eine Sozialisierung der Kinos zugunsten der Theater vorgeschlagen. Wenn sich gegen die volle Verstaatlichung aller Kinos Bedenken erheben würden, so solle wenigstens jede Stadt zur Ergänzung ihres Theaterbetriebes ein eigenes Kino gründen, das bei seinem Charakter als ausgiebige Geldquelle geeignet wäre, dem Theaterbetrieb das Risiko zu nehmen. Er berechnet, daß die Reingewinne aller bayerischen Kinos die Zuschüsse, die die Städte zu ihrem Theaterbetrieb leisten müßten, bei weitem übersteigen. In Würzburg z. B. koste das Theater die Stadt jährlich 32000 Mark. Soviel komme durch die Kinos längst heraus. Damit wäre ein Idealzustand geschaffen. Die Theaterkunst würde profitieren und das Niveau des Kinos kulturell gehoben werden.

Die ungarische Sowjet-Regierung hat, als sie ans Ruder kam, die Filmindustrie sofort sozialisiert. Vgl. »Die Filmwelt« 1919, Nr. 12 und 15.

Heute, wo alle Welt von Sozialisierung des Kinos spricht, habe ich keinen Grund, meine damalige Anregung zu verleugnen. Im Gegenteil, ich muß sie jetzt mit noch größerem Nachdruck wiederholen und ihre Begründung im einzelnen versuchen. Für die eine Seite, die Kommunalisierung, ist das schon geschehen. Es bleibt noch die andere, nämlich die Verstaatlichung. Mit der Kommunalisierung wird nämlich nur ein Teil der Filmindustrie erfaßt, und zwar der Endprozeß, das heißt die Vorführung des fertigen Films. Es liegt nahe, auch das Anfangsstadium, nämlich die Fabrikation, und das Mittelstadium, d. h. das Verleihgeschäft zu sozialisieren. Wenn es sich nur um den Inlandvertrieb handelte, so wäre die Sozialisierung der Fabrikation im kulturellen Interesse nicht unbedingt erforderlich. Denn die Gemeinden könnten, wie schon oben gesagt ist (S. 267), durch die große Zahl ihrer Kinos einen solchen Druck auf die Filmfabrikanten ausüben, daß die Anfertigung schlechter Filme von selbst aufhörte. Nun handelt es sich aber auch um den Export. Auf diesen können die Gemeinden so gut wie gar nicht einwirken. Wohl aber kann es der Staat, und zwar vor allem das Reich.

Die Filmindustrie konzentriert sich bisher in Deutschland, wie ich schon sagte, ganz in Berlin und München. Berlin ist mit etwa 95 %, München mit etwa 5 % daran beteiligt. Die Zahl der Fabriken beträgt im ganzen etwa 160, deren bedeutendste in mehreren Konzernen zusammengeschlossen sind. Natürlich können diese beiden Städte die Sozialisierung der ganzen Filmfabrikation nicht übernehmen. Denn sie sind weder imstande, den Vertrieb der Filme für ganz Deutschland zu besorgen, noch auch dem Export die richtigen Wege zu weisen. Beides kann mit einiger Aussicht auf Erfolg nur das Reich tun.

Unter den Gründen, die für die Verstaatlichung der Filmerzeugung sprechen, stimmen die zwei ersten ganz mit denen überein, die ich für die Kommunalisierung der Kinotheater geltend gemacht habe. Zuerst die Notwendigkeit, die Industrie einer Leitung zu unterstellen, deren Verhalten nicht durch pekuniäre Interessen, sondern durch Kulturideale bestimmt ist. Ein Reichsbeamter bezieht ebenso wie ein städtischer Beamter ein festes Gehalt, das so hoch bemessen werden kann, daß er an der Höhe des aus der Industrie herauszuwirtschaftenden Reingewinns nicht pekuniär interessiert ist. Er ist unabhängig von der Filmindustrie, die jetzt einen Einfluß auf die Regierung anstrebt und tatsächlich auch schon hat, später aber als Privatindustrie überhaupt nicht mehr existieren wird. Ein Fabrikdirektor wird also der Fabrikation nicht deshalb einen kitschig-sensationellen Charakter geben, weil sie dadurch für ihn zu einer reichlich fließenden Einnahmequelle wird.

Sodann spricht für die Verstaatlichung, daß durch sie die großen Gewinne der Filmgesellschaften in die Staatskasse geleitet werden. Man begreift eigentlich nicht, daß die Reichsfinanzverwaltung in einer Zeit, wo so viele Einnahmequellen für das Reich neu erschlossen werden müssen, auf das ungeheure Geschäft der Filmfabrikation noch nicht die Hand gelegt hat. Es ist allerdings nicht leicht, einen Einblick in die Höhe dieser Summen zu gewinnen. Die Filmfabrikanten hüllen sich in Schweigen, weil sie fürchten, daß ihre Angaben im Sinne der Sozialisierung ausgenutzt werden könnten. Aber wir wissen doch, daß es sich hier um ungeheure Beträge handelt. Es heißt, daß die Filmindustrie jetzt unter allen deutschen Industrien an dritter Stelle steht. Das in ihr investierte Kapital wird auf 8—10 Milliarden veranschlagt, was wohl zu hoch gegriffen ist. Natürlich würden die Gewinne des Reichs nach erfolgter Sozialisierung anfangs nicht so hoch sein wie die der Filmgesellschaften. Denn der Staat kann keine unanständigen Sensationsfilme und Animierfilme erzeugen, und auch die anstößige und marktschreierische Reklame ist ihm versagt. Dafür spart er aber auch Hunderttausende für Inserate in den Filmzeitschriften und für die großen lithographischen Plakate an den Schaufenstern. Kurz, es fallen die Kosten der gegenseitigen Konkurrenz weg, die der Kampf ums Dasein bei der kapitalistischen Organisation mit sich bringt.

Wenn Eisenbahn, Post, Landesverteidigung, Forstwirtschaft und Schulwesen längst verstaatlicht oder halb verstaatlicht sind, Bergbau, Kohlen- und Elektrizitätsgewinnung eben sozialisiert werden und ähnliches für zahlreiche andere Betriebe bevorsteht, so ist doch klar, daß die Filmindustrie, bei der es sich um ein wichtiges Mittel der Volksbelehrung und Volksvergnügung handelt, nicht in den Händen des Privatkapitals bleiben darf. Zumal da dieses wenigstens zum Teil ausländischen Ursprungs ist und die großen deutschen Konzerne vielfach mit ausländischen Filmgesellschaften Verträge abschließen.

Zugunsten der Sozialisierung fällt ferner sehr ins Gewicht die außerordentliche Schwierigkeit der Vorzensur bei den Zentralprüfungsstellen. In den Mitteilungen über die Technik der Zensur, die dem Ausschuß der Nationalversammlung bei der Beratung über den Entwurf des neuen Lichtspielgesetzes vom Polizeipräsidium in Berlin gemacht worden sind, heißt es: »Der Umfang des Filmprüfungsgeschäfts in Berlin ist ein recht beträchtlicher. In der Zeit vor dem Kriege sind alljährlich 1½ Millionen Meter Filme geprüft worden. Die Zahl ging während des Krieges zurück, um 1918 wieder dieselbe Höhe zu erreichen. Im Jahre 1919, nach Aufhebung der Zensur, sind 1 030 000 Meter auf freiwillige Vorlage geprüft worden. Es ist wohl nicht zu hoch gegriffen, daß nach Wiedereinführung der Zensur die

Höhe mindestens auf $1\frac{1}{2}$ hinaufgehen wird. Berücksichtigt man nun, daß die ausländischen Filme hinzukommen, und daß eine nachträgliche Prüfung der vor Inkrafttreten des Gesetzes hergestellten, bereits im Verkehr befindlichen Filme nach § 17 des Entwurfs in Aussicht genommen ist, so wird die zu bewältigende Zahl mit 2 000 000 eher zu gering als zu hoch gegriffen sein. Man beachte nun folgendes: Die Vorführung von 1000 Meter Film beansprucht ungefähr 1 Stunde. Da die Diskussion und die Prüfung des Reklamematerials ebenfalls erhebliche Zeit in Anspruch nimmt, so werden mehr als 3500 Meter an einem Tage im Durchschnitt nicht erledigt werden können. Es ergeben sich also pro Woche 20 000 Meter und pro Jahr rund 1 Million Meter Filme. Man braucht somit mindestens zwei Kammern mit 8 Sachverständigen, die täglich 5 Stunden arbeiten¹⁾, um über die 2 Millionen Meter, die zu erledigen sind, Entscheidung zu treffen. Da es mißlich ist, die Sachverständigen in allzu umfangreicher Weise in Anspruch zu nehmen, so zeigt sich, wie wichtig es ist, daß die Beamten von dem § 11 Absatz 2 des Gesetzentwurfs, wonach sie bei bedenkenfreien Films selbst entscheiden dürfen, einen ausgiebigen Gebrauch machen. Sie müssen es sich ferner angelegen sein lassen, die der Kammer vorzulegenden Filme sehr sorgfältig vorzubereiten, damit das Prüfungsgeschäft glatt geht.«

Als ich das las, sagte ich mir gleich: Die ganze Einsetzung der Sachverständigenkammer, die das Gesetz vorschreibt, ist illusorisch. Denn es wird niemals möglich sein, Sachverständige, die in Amt und Würden stehen, für einen 5stündigen täglichen Dienst, noch dazu für ein so unangenehmes und widerwärtiges Geschäft, zu gewinnen. Dazu kommt, daß bei dieser Berechnung die Möglichkeit einer ungeheuren Steigerung der Kinoindustrie, die nach S. 261 zweifellos besteht, gar nicht in Betracht gezogen ist. Ich zweifle nicht daran, daß es bei 2 Millionen Metern sehr bald nicht bleiben wird, sondern daß wir binnen kurzem mit 3 bis 4 Millionen rechnen müssen. Wie will man nun aber für 4 Sachverständigenkammern freiwillige Mitglieder gewinnen? Und wenn sie zu gewinnen wären, glaubt man denn im Ernst, daß sie regelmäßig herbeigehen würden? Es ist deshalb ganz selbstverständlich, daß der Beamte, der an der Spitze der Kammer steht, in fast allen Fällen ohne Befragung der Beisitzer entscheiden wird. Es hängt also alles von dem Grad seiner Strenge ab.

Wie es aber mit der Strenge eines Berliner Zensurbeamten in

¹⁾ 5 Stunden Arbeitszeit am Tage ist wohl für einen berufsmäßigen Zensor etwas gering gerechnet, doch kann man den aus anderen Berufen kommenden Sachverständigen nicht mehr zumuten.

Zukunft stehen wird, das haben wir nicht nur durch die Erfahrungen der letzten Jahre gelernt, sondern darüber ist auch im Ausschuß eine ganz überraschende Aufklärung gegeben worden. Als es sich darum handelte, ob bei schwereren Fällen von Übertretung des Gesetzes auch auf vorübergehende oder dauernde Schließung einer Lichtbühne erkannt werden könnte, gab ein Vertreter der preußischen Staatsregierung folgende Erklärung ab:

»Ob die Strafbestimmungen allerdings so, wie es wünschenswert wäre und wie es notwendig ist, zur Anwendung kommen werden, das möchte ich nach den Erfahrungen, die wir bisher gemacht haben, bezweifeln. Ich bin selbst Richter. Ich muß aber gestehen, daß ich aus vielen Akten vor dem Kriege habe entnehmen können, daß die Schöffengerichte und Strafkammern selbst bei sehr erheblichen Zuwiderhandlungen gegen die Polizeiverordnungen über Lichtspielvorführungen fast durchweg auf lächerlich geringe Strafen erkannt haben. Wenn auch künftig vielleicht auf höhere Strafen erkannt werden mag, da die Strafandrohungen des Gesetzes Straftaten dieser Art als weit schwerer kennzeichnen als es die früheren Polizeiverordnungen getan hatten und tun konnten, so unterliegt es doch für mich keinem Zweifel, daß von den angedrohten Geldstrafen und Gefängnisstrafen niemals in vollem Umfang Gebrauch gemacht werden wird. Infolgedessen glaube ich auch, daß von der Befugnis, die Lichtspielbühnen vorübergehend oder dauernd zu schließen, niemals Gebrauch gemacht werden würde. Strafbestimmungen aber, die nur auf dem Papier stehen bleiben, zu schaffen, ist meines Erachtens kriminalpolitisch verfehlt¹⁾.«

Wenn ein preußischer Richter erklärt, daß die Urteile preußischer Gerichte in Kinosachen erfahrungsgemäß »lächerlich milde« sind, dann wird die Schlußfolgerung nicht unberechtigt sein, daß auch die Zensur eines im wesentlichen allein verantwortlichen Zensurbeamten, der in der Regel den im Gesetz vorgesehenen Sachverständigenausschuß nicht einberuft, sehr milde ausfallen wird. Und da diese Annahme auch durch das bisherige laxer und nachgiebiger Verhalten der Berliner Zensur bestätigt wird und sich überdies aus den technischen Verhältnissen der Kinoindustrie, die es außerordentlich schwer machen, eine bestimmte Persönlichkeit als die allein schuldige zu fassen (S. 125 f.), zur Genüge erklärt, so stehe ich nicht an zu behaupten, daß das ganze Reichslichtspielgesetz bald nach seinem Inkrafttreten so lax gehandhabt werden wird, daß es tatsächlich nur auf dem Papier steht. Dann wird aber jedermann sehen,

¹⁾ Vgl. Nationalversammlung 1920, Drucksache Nr. 2317, S. 10 f.

daß der einzige Ausweg aus diesen Schwierigkeiten die Sozialisierung ist.

Ein sehr wichtiger Grund für die Verstaatlichung ist ferner in der dadurch ermöglichten Ausschaltung des Filmverleihgeschäftes zu erkennen. Die Tätigkeit der Kinoindustrie gliedert sich bekanntlich in drei Teile: Fabrikation, Verleih und Vorführung. Während die Fabrikation wie gesagt in Berlin (und München) zentralisiert ist, befinden sich Filmverleihgeschäfte in vielen großen Städten Deutschlands. Die Notwendigkeit des Filmverleihs ergibt sich bei der kapitalistischen Organisation aus den tatsächlichen Verhältnissen. Die Filme kommen in mehr oder weniger großer Zahl in den Handel. Nur so lohnen sich ihre hohen Herstellungskosten. Da ein Film nur 3–8 Tage läuft, wäre es für den Kinobesitzer unzweckmäßig, ihn zu kaufen. Er würde ihm nachher unbenutzt daliegen. Denn eine spätere Wiederholung ist bei diesem Geschäft, wo alles auf ein Sichüberbieten mit Neuigkeiten und auf fortwährenden Wechsel eingestellt ist, verpönt.

Ein Kinobesitzer nun, der in einem abgelegenen Orte wohnt, ist nicht imstande, selbst den Filmmarkt zu verfolgen. Er kann nicht jeden neu erscheinenden Film sehen, und die Inserate in den Filmzeitschriften sind gewöhnlich so allgemein gehalten, daß man nicht einmal den Inhalt, geschweige denn die Form aus ihnen genau erkennen kann. Es ist ihm also auch unmöglich, aus den Ankündigungen zu ersehen, ob ein Film gerade für seine Zwecke geeignet ist. Das Bedürfnis der verschiedenen Kinos ist ein verschiedenes je nach der Größe und dem Charakter der Städte, in denen sie sich befinden. Es hängt von der Zusammensetzung ihrer Bevölkerung, der Bewohnerschaft des betreffenden Stadtteils usw. ab. Um die Auswahl der Filme diesen besonderen Bedürfnissen anzupassen, müßte der Theaterbesitzer sehr oft nach Berlin und München reisen und sich die neu entstandenen Filme zeigen lassen. Da tritt nun der Filmverleiher als willkommener Vermittler ein. Er und seine Beamten sind fortwährend auf der Reise. Sie verkehren einerseits regelmäßig in den Filmfabriken, lassen sich dort die neuesten Bildstreifen in den Projektionsräumen vorführen und reisen andererseits in der Provinz umher, um die verschiedenen Kinos kennen zu lernen und ihnen je nach ihrem Charakter ihre Ware anzubieten. Früher war der Verleih nach Ländern und Provinzen eingeteilt, wobei gewöhnlich ein Filmverleiher für einen bestimmten Bezirk das Monopol hatte. Jetzt wird das Verleihgeschäft für einen bestimmten Film oder eine Gruppe von solchen, soviel ich weiß, meistens für ganz Deutschland in eine Hand gelegt. So verbilligt der Filmverleiher die Ware, indem er sowohl dem Fabrikanten als auch dem Kinobesitzer Spesen erspart. Dieser Ersparnis steht natürlich die Leih-

gebühr gegenüber, die anderseits die Ware wieder verteuert. Gäbe es ein Mittel, den Filmverleih auszuschalten oder staatlich zu regeln, das heißt Fabrikation, Verleih und Vorführung in eine Hand zu legen, so könnten dabei gewiß Ersparnisse gemacht werden. Auch fiel der Kampf der drei Gruppen gegeneinander weg, der jetzt sehr heftig ist und Zeit, Kräfte und Nerven verbraucht. Nach Durchführung der Sozialisierung würden die Filmfabriken selbst durch reisende Beamte die Vermittlung übernehmen. Die Vermittlungstätigkeit des Bilderbühnenbundes kann als eine Übergangsform zur Verstaatlichung des Filmverleihs aufgefaßt werden. Doch will auch er natürlich dabei verdienen.

Endlich weist auch das Exportgeschäft auf die Verstaatlichung hin. Die Filmindustrie ist ihrer Natur nach auf den Export angewiesen. Die großen Kosten, die die Herstellung der Filme verursacht, können nur wieder hereinkommen, wenn möglichst viele Kopien von den Negativen der kinematographischen Aufnahmen angefertigt werden. Diese Zahl wird aber durch den Verkauf im Inland nicht erreicht. Deutschland hat schon vor dem Kriege einen gewissen Filmexport gehabt, doch war der Import bedeutend größer. Besonders aus Frankreich, England, Italien, den skandinavischen Ländern und den Vereinigten Staaten von Nordamerika kamen sehr viele Bildstreifen zu uns. Gegenwärtig, bei dem schlechten Stand unserer Valuta, können wir ausländische Filme nicht mehr bezahlen. Der Import ist deshalb auch zeitweise verboten gewesen, ein Verbot, das freilich durch Schmuggel umgangen wurde. Das Verbot ist ein Vorteil für unsere Industrie, für die dadurch die Konkurrenz mit dem Auslandfilm wegfällt. Auch im Interesse unserer Valuta müssen wir wünschen, daß auch nach Aufhebung des Verbots der Import möglichst verringert, der Export möglichst gesteigert wird. Wir dürfen nicht zu viel ausländische Filme einführen, damit nicht bei den enormen Preisen, die wir infolge der Valutadifferenz bezahlen müssen, zu viel von unserem Geld ins Ausland geht. Und wir müssen den Export möglichst zu steigern suchen, damit wir durch Tausch Rohstoffe ins Land bekommen, um neue Fertigfabrikate für den Export herstellen zu können. Das erfordert eine Zusammenfassung der Industrie und eine Organisation des Exports, die am erfolgreichsten gestaltet werden könnte, wenn die Filmfabrikation zentralisiert wäre, das heißt sich ganz oder wenigstens zum größeren Teil in den Händen des Reiches befände.

Diese Zentralisation wird aber vollends nötig, wenn wir — auch im Hinblick auf den Export — eine Steigerung der Filmqualität anstreben. Solange die bisherige Konkurrenz der Filmgesellschaften untereinander herrschte, solange sie sich gegenseitig durch Erzeugung

technisch vollendeter Schundware zu überbieten suchten, waren wir der Konkurrenz des Auslands nicht gewachsen. Erst die Loslösung der Filmerfindung von dem Geldinteresse Einzelner oder privater Gesellschaften kann unserem Film die Qualität sichern, die uns die künstlerische Überlegenheit über den Auslandfilm gewährleistet. Es ist eine Tatsache, daß wir technisch auf Jahre hinaus nicht mit der ausländischen Filmindustrie konkurrieren können. Wir müssen deshalb suchen, ihr künstlerisch überlegen zu sein. Das werden wir oft nur durch die Zusammenarbeit mit ausländischen Filmfabriken fertig bringen, wie sie seit dem Kriege wiederholt stattgefunden hat. So ist uns z. B., um nur eines zu erwähnen, die italienische Industrie bei den großen historischen Filmen, die auf klassischem Boden spielen, überlegen: schon durch die Natur des Landes, die mit der des Altertums identisch ist, aber auch durch seine helle Sonne, die die Dinge so klar und scharf beleuchtet. Wenn nun, wie das neuerdings geschehen ist, deutsche Unternehmungen sich mit italienischen verbinden, um ihre Aufnahmen in Italien machen zu lassen, oder wenn sie gar zu demselben Zweck Areal in Italien erwerben, so ist das ein großer Vorteil. Aber selbst abgesehen von den historischen Filmen sind Aufnahmen in fremden Ländern auch in Zukunft notwendig. Besonders jetzt, wo das Reisen so erschwert ist, wird der ausländische Landschaftsfilm und volkskundliche Film eine große Bedeutung gewinnen. Auch diese Entwicklung kann durch Zentralisierung in den Händen des Reichs nur gefördert werden.

Während auf diese Weise eine Konkurrenz mit dem Auslandfilm wohl zu erreichen wäre, brauchten wir sie auf anderen Gebieten kaum anzustreben. So können wir z. B. niemals mit den Franzosen in dem sentimental Kitsch wetteifern, der beim Publikum so beliebt ist. Denn unsere Nachbarn sind durch ihre starke Erregbarkeit und ihr theatralisches Pathos für diese Gattung besser geeignet als wir. Auch wäre es ganz vergebliche Mühe, mit den Amerikanern in der Erfindung sensationeller Filme aus der Welt der Verbrecher und Detektivs wetteifern zu wollen, denn wir haben keine so tüchtigen Verbrecher und keine so geriebenen Detektivs wie sie. Auch das Farmerdrama, den Wild-West-Film sollten wir ihnen ruhig überlassen, da sie so etwas besser machen können und es außerdem keinen Kulturwert hat.

Dagegen wären wir wohl imstande, die besprochenen künstlerischen Reformfilme zuerst und am besten herzustellen. Und zwar sollten wir das ganz besonders auch mit Rücksicht auf den Auslandsexport tun. Ich habe deshalb schon oben S. 244 gesagt, daß ich mit der Ausdehnung der Zensur auf die Fabrikation für das Ausland ganz einverstanden bin. Wir können nur solche Filme exportieren,

die den ausländischen gegenüber konkurrenzfähig sind. Das gilt aber nur von denen, die unserem künstlerischen Ideal entsprechen. Märchen, Pantomimen, Kunsttänze und Phantasiefilme werden im Ausland nur wenig angefertigt. Wir dürfen hoffen, daß, wenn wir uns ernstlich auf diese Gattungen werfen, wir damit die ausländische Konkurrenz aus dem Felde schlagen werden. Bemühen wir uns dann außerdem, im Lehrfilm und im Landschaftsfilm den Amerikanern und Franzosen gleich zu kommen, dann haben wir die besten Aussichten auf einen erfolgreichen Export. Es muß sich im Ausland das Gefühl festsetzen, daß wirklich gute, im Sinne der Reform einwandfreie Filme, nur in Deutschland erzeugt werden. Auch deshalb ist eine Verstaatlichung des Betriebes im höchsten Grade zu wünschen. Die Bestimmung des Reichsgesetzes, daß auch Filme für den Export der Zensur unterliegen, ist nur negativer Art. Eine positive Tätigkeit im Sinne der Reform zum Zweck der Hebung des Exports kann nur durch eine Zentralisierung der Industrie erreicht werden.

Nicht nur der Export des Fertigfabrikats, sondern auch der des halbfertigen Erzeugnisses drängt zur Verstaatlichung hin. In der Herstellung der Rohfilme, d. h. der Zelluloidbänder, die noch nicht zur Aufnahme gedient haben, sind neuerdings Schwierigkeiten entstanden, die bei unserer kapitalistischen Wirtschaftsform offenbar nicht zu vermeiden waren. Die Rohfilmfabrikation ist schon jetzt in Deutschland so zentralisiert, daß man von einem Monopol sprechen kann. Unsere einzige Rohfilmfabrik ist die Agfa (Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation) in Wolfen bei Bitterfeld. Sie hatte schon vor dem Kriege die Konkurrenz auf diesem Gebiet aus dem Felde geschlagen. Der Krieg hat ihre Monopolstellung noch befestigt. Denn während desselben konnten wir vom Ausland, aus Frankreich, Amerika und Japan, wo diese Industrie auch blüht, keine Rohfilme bekommen. Jetzt ist es uns bei dem niederen Stand unserer Valuta vollends unmöglich, sie vom Ausland zu beziehen. Die Regierung darf den Import solcher Luxuswaren auch nicht freigeben, solange uns noch die notwendigsten Lebensmittel und Rohstoffe fehlen. Wollten wir die Rohfilme im Ausland kaufen, so würden unsere belichteten Filme noch teurer werden als sie schon jetzt sind. Und das würde die Preise der Plätze in unseren Kinotheatern unverhältnismäßig hinauftreiben. So ist die Agfa vorläufig ihres Monopols sicher und kann ihre Preise nach Belieben stellen. Sie nützt das auch nach Kräften aus. Die Filmfabrikanten klagen darüber, daß sie jetzt 2 statt 1 Mark für den Meter Rohfilm bezahlen müssen und selbst dafür nicht einmal immer ihrem Bedarf entsprechend beliefert werden. Die Erhöhung des Preises ist gewiß angesichts der Preissteigerung der Rohmaterialien nicht unberechtigt. Auch daß die Agfa große Mengen von Rohfilmen

ins Ausland exportiert, um dabei die hohen Valutagewinne einzustreichen, kann man ihr kaum übelnehmen, zumal es ja wirtschaftlich keinen Schaden für Deutschland bedeutet. Schlimm ist nur, daß die einheimische Produktion belichteter Filme darunter leidet. Unsere Filmfabrikanten können nicht genug Rohfilme bekommen, um die ihnen vom Ausland gewordenen Aufträge auszuführen. Hierin liegt, wie Hermann Cohn ausgeführt hat, eine schwere wirtschaftliche Schädigung Deutschlands¹⁾. Denn durch die Nichtausführung dieser ausländischen Aufträge wird die deutsche Filmindustrie daran gehindert, belichtete Filme im Wert von Millionen zu exportieren, was doch zur Gesundung unseres wirtschaftlichen Lebens wesentlich beitragen würde. Es ist klar, daß solche Unzuträglichkeiten und Schädigungen, die besonders bei dem Verhältnis zum Ausland eintreten müssen, nur durch zentralistische Zusammenfassung der Produktion vermieden werden können. Cohn schlägt deshalb zunächst Verstaatlichung der Rohfilmproduktion, weiterhin der ganzen Filmindustrie vor. Auch der Bilderbühnenbund sagt in seinen Leitsätzen zur Lichtspielreform: »Zu sozialisieren ist — im fiskalischen Finanzinteresse und zur Verhütung eines spekulativ auszunutzenden Privatmonopols — die Rohfilmerzeugung.« Den Vorteil dieser Maßregel sieht Cohn besonders darin, daß die Regierung dadurch die Möglichkeit erhält, die ganze Industrie zu kontrollieren. Er denkt sich also die Verstaatlichung vorläufig nur als eine teilweise. Zunächst soll nur die Rohfilmfabrikation verstaatlicht werden. Aber schon das gibt dem Reich eine große Macht. Als einziger Rohfilmproduzent würde es nur solchen Fabriken Rohfilme liefern, »die in vernünftiger Weise durch hohe Ausfuhrpreise den Wiederaufbau Deutschlands unterstützen, so daß das deutsche Volksvermögen nicht verschleudert wird, sondern recht beträchtliche ausländische Guthaben uns erwachsen, die wiederum die Einfuhr von Rohstoffen und Nahrungsmitteln möglich machen würden«. Das soll aber nur der Übergang zu einer allgemeinen Verstaatlichung sein. Schon vorher soll das Reich eine Prüfungsstelle für Filmindustrie einsetzen, um dadurch einer unverhältnismäßigen Verteuerung der Eintrittspreise der Lichtspieltheater vorzubeugen. Das heißt, es soll auch die Preise für die fertigen Filme festsetzen und eine Übervorteilung der Kinobesitzer verhindern, die sich dem Publikum durch Erhöhung der Eintrittspreise bemerklich machen würde. Es ist in der Tat klar, daß bei dem engen Zusammenhang der ein-

¹⁾ Hermann Cohn, Eine bequeme Sozialisierung. Vorwärts vom 29. Januar 1920, Abendausgabe. Ich verdanke den Hinweis auf diesen Aufsatz meinem Kollegen Prof. Wilbrandt, der mich auch sonst bei der Behandlung der volkswirtschaftlichen Fragen unterstützt hat. Ich habe mit ihm aber erst gesprochen, nachdem ich mir mein Urteil über die Notwendigkeit der Sozialisierung schon gebildet hatte.

zelen Teile der Kinobranche eine solche einheitliche Kontrolle auch für den Inlandfilm von großem Nutzen wäre und übertriebenen Preistreibern vorbeugen könnte. Die Verstaatlichung aber soll bei der Rohfilmproduktion einsetzen, weil diese schon jetzt monopolisiert ist.

Das alles ist durchaus einleuchtend, wenn ich auch nicht glaube, daß ein Aufkauf der Agfa durch den Staat so leicht zu bewerkstelligen wäre, wie sich das Cohn denkt. Jedenfalls muß die Sozialisierung irgendwo beginnen, und der Gedanke, gerade beim Rohfilm anzufangen, scheint mir gar nicht so übel. Nur würde man gut tun zu warten, bis das Monopol der Agfa durch das Zurückgehen der Hochkonjunktur und den Wiedereintritt der ausländischen Konkurrenz erschüttert ist und ihre Einnahmen wieder zurückgegangen sind. Jedenfalls scheint mir alles das sehr für eine Sozialisierung zu sprechen, mag man sich diese nun als reine Verstaatlichung oder nur als genossenschaftliche Organisation unter Aufsicht oder Beteiligung des Staates denken.

Diesen Vorzügen der Sozialisierung stehen nun die Nachteile gegenüber. Der wichtigste von ihnen ist der, den man von jeher gegen jede Sozialisierung geltend gemacht hat, nämlich daß die Initiative der leitenden Stellen dadurch gelähmt, der ganze Betrieb bürokratisiert werden könnte. Doch glaube ich, daß dieser Einwand nicht schwerer wiegt als bei der Kommunalisierung der Kinotheater. Wenn es möglich ist, dem Leiter eines Kinotheaters durch Gewährung eines hohen Gehalts, eventuell auch einer Tantieme Interesse an der geschäftlichen Blüte seines Kinos einzuflößen und dadurch seine Initiative rege zu erhalten, so muß das auch bei der Filmfabrikation möglich sein. Wie das zu geschehen hat, werden wir später im einzelnen zu untersuchen haben.

Unsere Reichsregierung steht der Verstaatlichung der Filmerzeugung dennoch ablehnend gegenüber. Wenigstens hat der Reichsminister des Innern Dr. Koch im Ausschuß der Nationalversammlung bei der Beratung des Lichtspielgesetzes gesagt, gerade bei der Filmfabrikation komme es auf Findigkeit (d. h. Erfindergenie) an, die den Beamten fehle. Er würde deshalb eher sein Amt niederlegen, ehe er sich eine Stelle für Filmdichtung unterstellen lasse. Sozialisierung der Produktion bedeute das Ende jeder Freiheit auf diesem Gebiete. Filme, die versuchten, neuen Gedankengängen die Wege zu ebneten, dürften dann nicht mehr hergestellt werden, der Film würde Agitationsmittel der herrschenden Partei sein¹⁾. Dieser Einwand geht von der Voraussetzung aus, daß die Filmdichter — denn um diese handelt es sich — staatliche Beamte seien, die mit gebundener

¹⁾ Drucksachen der Nationalversammlung 1920, Nr. 2317, S. 18 f.

Marschroute ihrem Berufe nachgingen. Aber das ist ja gar nicht nötig. Man kann die Fabrikation verstaatlichen, ohne gleichzeitig die künstlerischen Kräfte, die dabei tätig sind, in den Beamtenstaat einzugliedern. Sind doch auch unsere Theaterdichter und Opernkomponisten keine Staatsbeamten, obwohl ihre Werke auf staatlichen und städtischen Bühnen aufgeführt werden. Die Furcht, daß die herrschende Partei den Film als Agitationsmittel anwenden könnte, nimmt sich merkwürdig in dem Munde eines Ministers aus, der einer sozialdemokratisch orientierten Koalitionsregierung angehört. Der Ausschluß der Rechtsparteien aus der Regierung ist doch wohl noch verhängnisvoller als die befürchtete Einseitigkeit der Filmproduktion. Übrigens könnte diese sehr gut durch Beiziehung von Sachverständigen bei der Zulassung der Filme vermieden werden.

Ein weiteres Bedenken machte der Minister bei derselben Gelegenheit geltend, nämlich die hohen Kosten der Filmherstellung. Übernahme der gesamten Filmindustrie in staatlichen Betrieb, so meinte er, sei finanziell unmöglich, weil es Filme gäbe, die Millionen kosteten. Dieses Bedenken ist indessen unhaltbar und beweist eine gewisse Befangenheit in der Beurteilung geschäftlicher Verhältnisse. Denn den hohen Ausgaben stehen doch auf der andern Seite sehr beträchtliche Einnahmen gegenüber. Wenn Privatbetriebe, die immer damit rechnen müssen, daß die Zensur ihnen einen mit hohen Kosten hergestellten Film verbietet oder beschneidet, dennoch das Risiko dieses Geschäfts tragen können, so kann es doch der Staat, der selber die Zensur ausübt, ganz gewiß. Denn die ihm unterstehenden Filmfabriken würden ja von vornherein nur solche Filme erzeugen, die keinem Anstand begegnen und den staatlich anerkannten Grundsätzen entsprechen. Es ist auch durchaus nicht einzusehen, warum der Staat nicht einen ebenso hohen Gewinn aus der Verbreitung der in seinen Fabriken hergestellten Filme ziehen sollte, wie die erste beste Privatgesellschaft.

Was der Minister weiter gegen die Verstaatlichung des Filmverleihgeschäftes sagte, läßt sich eher hören: Filmvermittlung zu übernehmen sei der Behörde erst recht unmöglich, Agenturgeschäfte ließen sich nicht sozialisieren. Aber ihre Sozialisierung verlangt auch niemand vom Staat. Bei durchgeführter Verstaatlichung könnte vielmehr, wie ich schon ausgeführt habe, die Vermittlung des Filmverleihers entbehrt werden. Der Staat selbst könnte mit Hilfe der Reisenden seiner Filmfabriken die von ihm fabrizierten Filme verbreiten. Oder sie könnten mit Hilfe des Bilderbühnenbundes an die Städte, die zu diesem gehören, abgegeben werden. Durch den Bilderbühnenbund wäre der Zwischenhandel, der die Ware verteuert, ausgeschaltet. Er würde gewiß billiger arbeiten als ein privater Filmverleiher. Aber auch

ohne ihn könnte man sich, wie gesagt, eine Vermittlung denken. Freilich nicht durch Agenten, die Provision bezögen, sondern durch reisende Beamte, die die neu hergestellten Filme in die Provinz brächten.

Eine andere Möglichkeit, das Verleihgeschäft auszuschalten, wurde in der Kommission der Nationalversammlung auch zur Sprache gebracht, nämlich daß den Gemeinden ein »Filmvermittlungsmonopol« für ihren Bezirk erteilt würde (vgl oben S. 274). Ich weiß nicht, ob damit viel gewonnen wäre. Man würde den Gemeinden dadurch eine Last auferlegen, die sie wahrscheinlich nicht übernehmen möchten. Solange noch private Filmfabriken bestehen, ist das Verleihgeschäft nach dem oben S. 282 Gesagten wahrscheinlich nicht zu entbehren. Eine Vermittlung zwischen Fabrikant und Kinobesitzer muß vorhanden sein. Ob diese nun nach durchgeführter Verstaatlichung besser durch einen Verein wie den Bilderbühnenbund oder durch staatlich angestellte Reisende besorgt würde, müßte die Praxis lehren.

Nicht recht verständlich ist mir, was der Minister über die ungenügende Beaufsichtigung der Filmproduktion sagte. Die Direktoren der großen Filmgesellschaften, meinte er, würden zwar alle bürgerlich ehrenwerte Leute sein, aber sie könnten in der Hoffnung auf größeren Verdienst, »nachdem sie die Konzessionierung erhalten hätten«, sich veranlaßt sehen, »alles mögliche« zu produzieren. Dieses Argument hätte doch nur dann einen Sinn, wenn nicht sozialisiert würde, sondern die kapitalistische Organisation weiter bestände. Ist die Fabrikation erst einmal in den Händen des Staates, so können dessen Beamte natürlich nur solche Filme anfertigen lassen, die den staatlich anerkannten Grundsätzen entsprechen. Das würde also nicht gegen, sondern für die Verstaatlichung geltend gemacht werden können. Übrigens würde die Konzessionspflicht bei nicht verstaatlichten Betrieben keineswegs ausgeschlossen sein. Denn die Konzession könnte ja auf solche Fabriken eingeschränkt werden, von denen man sicher wüßte, daß sie nur gute Filme fabrizieren würden. Und dann setzt ja auch die halbe Verstaatlichung voraus, daß zum mindesten alle Filmmanuskripte vor der Ausführung geprüft werden. Geschieht das aber, so kann der Filmfabrikant, wenn er überhaupt noch Privatkapitalist ist, gar nicht in die Lage kommen, »alles mögliche« zu produzieren. Er kann dann eben nur produzieren, was ihm von den staatlichen Filmprüfungsstellen erlaubt worden ist.

Auch ein Bedenken, das ein Vertreter des Berliner Polizeipräsidiiums gegen die Vorprüfung der Manuskripte geltend gemacht hat, scheint mir nicht sehr schwer zu wiegen. Er meinte nämlich, eine Vorprüfung der Manuskripte sei praktisch undurchführbar, da man aus dem Manuskript allein den Charakter der einzelnen Bilder doch nicht genau erkennen

könnte. Gerade harmlose Manuskripte zeitigten oft bedenkliche Filmstreifen und umgekehrt. Dem wäre aber doch sehr leicht dadurch abzuhelfen, daß man von den Autoren möglichste Ausführlichkeit der Manuskripte verlangte, z. B. eine genaue Beschreibung aller Bilder unter Beifügung von Skizzen. Es läge ja im eigenen Interesse der Filmfabrikanten, sich möglichst ausführliche Manuskripte zu verschaffen, damit sie nicht ein Verbot des Films nach der Ausführung zu riskieren hätten.

Ich kann also nicht finden, daß irgend einer der im Ausschuß geltend gemachten Gründe gegen die Sozialisierung standhält.

Auch ein allgemeines Bedenken, das man wohl gegen die Sozialisierung anderer Industrien geltend gemacht hat, ist hier auszuschalten, da es auf die Filmindustrie nicht zutrifft. Das ist nämlich der Hinweis auf den Export, d. h. auf die Schwierigkeit der Sozialisierung, solange das Ausland nicht ebenfalls sozialisiert hat. Das Zurückbleiben des Auslands in bezug auf die Verstaatlichung wäre nämlich für die deutsche Filmindustrie gar kein Nachteil. Und zwar deshalb nicht, weil diese Maßregel, so wie ich sie mir denke, gar keine Verteuerung der Produktion, sondern im Gegenteil eine Verbilligung bedeutet. Wenn es sich dabei freilich um die bekannten sozialen Maßregeln handelte, die man sonst mit dem Begriff Sozialisierung verbindet, wie Einführung kürzerer Arbeitszeit oder höherer Löhne, wodurch die Herstellungspreise verteuert werden, so könnte uns natürlich die Konkurrenz des Auslands, wo dann mehr und billiger gearbeitet würde, gefährlich werden. Aber darum handelt es sich ja für uns gar nicht. Wir setzen vielmehr voraus, daß nach der Sozialisierung ebenso lange und ebenso gut gearbeitet wird wie vorher. Nur eben zweckmäßiger und infolge der großen Vereinfachung des ganzen Betriebs auch billiger. Es wäre also nur ein Vorteil für uns, wenn das Ausland sich zu dieser Art von Sozialisierung zunächst noch nicht entschlösse. Denn dadurch würden unsere Filme auf dem Auslandsmarkt nur umso konkurrenzfähiger werden.

Jedenfalls dürfte der Erfolg unseres Exports mehr durch die Konzentration der Filmherstellung in den Händen des Reichs als in denen der Einzelstaaten gewährleistet sein. Denn nur das Reich kann durch seine Auslandsvertreter die industriellen Verhältnisse des Auslands so übersehen, daß es imstande ist, dem Export bestimmte Wege zu weisen und die Fabrikation dementsprechend zu beeinflussen.

Nachdem ich im vorigen die Möglichkeit und die Zweckmäßigkeit der Sozialisierung im allgemeinen nachgewiesen habe, muß ich jetzt ausführen, wie ich mir das Vorgehen im einzelnen denke. Dafür gibt es merkwürdigerweise gar keine Vorarbeiten. Ich habe in Tübingen

schon vor dem Kriege die Anregung zu einer volkswirtschaftlichen Untersuchung über die Kinoindustrie gegeben. Die Frage scheint aber erst jetzt ernsthaft in Angriff genommen zu werden. Vielleicht sind die folgenden Bemerkungen dabei als Material willkommen.

Die meisten Menschen, die in den letzten Monaten über Sozialisierung der Filmindustrie gesprochen und geschrieben haben, machen sich offenbar nicht klar, wie die Organisation im einzelnen beschaffen sein muß, um einerseits ihren eigentlichen Zweck — Durchführung der Reform — zu erreichen, andererseits den Gefahren zu entgehen, die mit jeder Sozialisierung verbunden sind. Nur hie und da finde ich genauere Vorschläge. So hat z. B. ein Redner im Ausschuß der Nationalversammlung folgendes ausgeführt: »Auch durch die strengsten Bestimmungen (des Zensurgesetzes) wird nicht erreicht werden, was der Volkserzieher von dem Gesetz erhofft. Der größte Schund wird vielleicht beseitigt werden, die schwüle Atmosphäre des Kinos wird bleiben. Eine wirkliche Reform des Kinos ist nur auf positivem aufbauendem Wege möglich. Durchgreifende Wirkungen kann man sich von der Beeinflussung der öffentlichen Meinung, Schaffung veredelnder Konkurrenz und Kommunalisierung nicht versprechen. Das erstere Mittel wirkt viel zu langsam, das letzte scheidet vorläufig an den Kosten (?). Einzelne kommunale Konkurrenzkinos zu schaffen nützt nichts, die Masse des Publikums läuft doch dahin, wo sie sich das meiste Amüsement verspricht. Man muß vielmehr die Herstellung der Filme unmittelbar zu beeinflussen suchen. Ein Weg dafür zeigt sich in der Einsetzung einer Sachverständigenkommission, die zu prüfen, auszuwählen und zu entscheiden hat, welche Manuskripte zur Verfilmung zuzulassen sind. Man erhält dann eine Art Reichsstelle für Lichtspielkunst mit einem Monopol für Filmherstellung. Dies bedeutet nicht, daß die gesamte bestehende Filmindustrie vom Reich übernommen werden muß. Die Reichsstelle kann sich vorerst damit begnügen, Konzessionen zu erteilen¹⁾. Zugelassen zur Prüfung werden nur die Filme solcher Firmen oder Gesellschaften, die sich der Aufsicht der Reichsstelle unterwerfen. Sie hätten gegenüber dem durch das Gesetz vorgesehenen Zensurverfahren immer noch den Vorteil, daß sie nicht mehr zu riskieren brauchten, Filme mit Riesenkosten herzustellen, die nachher unter Umständen beschlagnahmt würden. Gegen eine solche Reichsstelle für Lichtspielkunst könne man vielleicht nur Bedenken haben im Hinblick auf die Freiheit der künstlerischen Entwicklung und der Meinungsbildung.

¹⁾ Natürlich nicht Konzessionen im Sinne der Konzessionspflicht der Gewerbeordnung, sondern im Sinne der Erlaubnis, bestimmte Filme, die den Fabriken im Entwurf eingereicht worden sind, auszuführen.

Beides sei in Frage gestellt, wenn eine oberste Reichsstelle ein Monopol auf Filmherstellung habe. Indessen könne man beim Film oder wenigstens beim Filmdrama — und darum handele es sich ja lediglich — von Kunst eigentlich nicht reden, sondern nur von einer mit zum Teil recht gedankenlosen Mitteln arbeitenden Volksbelustigung. Hier könne man der Entwicklung ruhig Fesseln anlegen. Die Unparteilichkeit der Beurteilung sei aber bei einer doch aus Vertretern aller möglichen Richtungen und Volksteile zusammengesetzten Reichsstelle weniger gefährdet als bei der Kommunalisierung, wo allerdings eher kleinliche und engherzige Gesichtspunkte zur Herrschaft gelangen könnten ¹⁾.

Dieser Standpunkt ist im ganzen nur zu billigen. Doch kann ich das über die Kommunalisierung Gesagte nach dem obigen nicht unterschreiben. Ich meine, man sollte nicht die Sozialisierung gegen sie oder umgekehrt ausspielen, sondern die Möglichkeit offen lassen, daß beide neben- oder nacheinander durchgeführt werden. Denn die Kommunalisierung der Kinotheater verträgt sich ganz gut mit der Verstaatlichung der Filmfabriken. Beide ergänzen sich sogar in sehr zweckmäßiger Weise. Die Kommunalisierung gewährt den Städten einen maßgebenden Einfluß auf die Vorführung der Filme in ihrem Bezirk, wo ja wirklich manchmal Kirchturminteressen mithineinspielen. Die Verstaatlichung dagegen gibt den Reichsbehörden, die das Interesse des ganzen Volkes zu wahren haben, ein Bestimmungsrecht über das, was im Deutschen Reiche überhaupt zugelassen werden soll.

Wichtig ist nun aber, daß der Redner nicht die gesamte Filmfabrikation auf das Reich übertragen, sondern sie nur unter die Aufsicht des Staates gestellt wissen möchte. Es handelt sich also hier tatsächlich gar nicht um eine Vollsozialisierung, sondern nur um den ersten Schritt zu einer solchen in Gestalt des staatlichen Aufsichtsrechtes. Dieses Aufsichtsrecht ist ja freilich auch im Reichslichtspielgesetz in gewisser Weise vorgesehen, nämlich in Form der Zensur. Aber der Unterschied ist der, daß diese sich auf die fertigen Filme bezieht, während die vorgeschlagene halbe Verstaatlichung schon die Prüfung der Manuskripte voraussetzt, d. h. also die Filmfabrikation bei der Entstehung der Bildstreifen zu erfassen sucht. Die Filmfabrikanten sollen — in ihrem eigenen Interesse — zu einem Zusammenarbeiten mit der Reichslichtspielstelle gezwungen werden. Die Abfassung der Manuskripte erfolgt allerdings selbständig. Die Reichslichtspielstelle soll darauf, wenn ich den Redner richtig verstanden habe, keinen Einfluß haben. Es sollen den Film-

¹⁾ Drucksachen der Nationalversammlung Nr. 2317, S. 17 f.

dichtern keine Direktiven gegeben werden, wie der Minister offenbar annahm, sondern man will die Fabriken nur durch rechtzeitige Kritik davor bewahren, teure Filme herzustellen, die nachher verboten werden. Die Furcht, daß die Freiheit der künstlerischen Erfindung dadurch unterbunden würde, ist also unbegründet. Denn diejenigen Filme, die durch die Prüfung der Reichslichtspielstelle schon vor der Geburt getötet würden, wären überhaupt keine Kunstwerke geworden. Wirklich künstlerische Filme aber würde die Reichslichtspielstelle gewiß mit Freuden zur Ausführung zulassen. Fehlt es doch an ihnen — mit wenigen Ausnahmen — noch immer.

Diese Vorschläge, die im Ausschuß der Nationalversammlung gemacht worden sind, gehen nun aber nicht sehr ins einzelne. Und wo von anderer Seite genauer auf die Form der Sozialisierung eingegangen wird, sieht man sofort, daß große Unklarheiten bestehen. Ich greife zum Beweise dessen einen Aufsatz von Fritz Tejessy, »Die Sozialisierung der Kinoindustrie« in der von Parvus redigierten unabhängig-sozialdemokratischen Zeitschrift »Die Glocke« (4. Oktober 1919, S. 858—863) heraus.

Auch Tejessy will mit seinen Sozialisierungsvorschlägen die Industrie »an der Wurzel packen«, d. h. die Filmherzeugung vergesellschaften. Er macht dafür, abgesehen von Gründen des Exports, auf die ich hier nicht näher eingehen will, da ich sie für falsch halte, die Möglichkeit geltend, auf diese Weise die Reform durchzuführen. Zu diesem Zweck fordert er zunächst ein Verbot der Gründung neuer Kinos, ohne indessen zu sagen, ob dasselbe vom Staat oder von den Städten ausgehen soll. Dieser Forderung könnte ja schon mit der Einführung der Konzessionspflicht Genüge geleistet werden. Natürlich können nur die Städte die Konzession erteilen oder versagen, denn nur sie können die lokalen Verhältnisse, d. h. die Bedürfnisfrage beurteilen. Ein generelles staatliches Verbot von Neugründungen würde die Konzessionspflicht unnötig machen.

Daran schließt sich die zweite Forderung Tejessys, nämlich daß auch die Gründung neuer Filmfabriken zu verbieten sei. Diese ergebe sich, wie er meint, unmittelbar aus der ersten, da sich ja die Zahl der Filmfabriken schon infolge des Verbots neuer Kinogründungen nicht wesentlich vermehren könne. Jedenfalls hätten diese Verbote nur einen Sinn als Vorbereitungsmaßregeln für die Sozialisierung. Aber auch als solche sind sie unzulässig, da sie einen gewaltsamen Eingriff in die Gewerbefreiheit bedeuten würden, zu dem sich der Staat schwerlich entschließen dürfte.

Dann heißt es weiter: »Wenn die Allgemeinheit gleichzeitig die gesamten vorhandenen Kinos übernimmt, so würde damit gewisser-

maßen eine Sozialisierung des Inlandhandels mit dem Endprodukt angebahnt.« Also der Handel mit dem Endprodukt, d. h. das Verleihen und Vorführen der fertigen Filme soll dadurch in Gemeinschaftsbetrieb übergeführt werden, daß »die Allgemeinheit« die gesamten vorhandenen Kinos übernimmt. Wer aber ist diese »Allgemeinheit«? Der Staat oder die Städte? Tejessy denkt offenbar an den ersteren. Aber das ist doch ganz unmöglich! Der Staat kann die Kinos schon deshalb nicht übernehmen, weil er sie von der Zentralstelle aus gar nicht beaufsichtigen kann. Die Kinos können vielmehr nur von den Städten übernommen werden. Übrigens scheint sich Tejessy hierüber nicht klar geworden zu sein. Denn nachher spricht er von den »verstaatlichten oder verstadtlichten Kinos«.

Was nun die Filmfabrikation betrifft, so soll gerade sie, die doch allein für die Verstaatlichung in Betracht kommt, nach Tejessy nicht sozialisiert werden. Er denkt sie sich vielmehr zunächst auch weiterhin in den Händen des Privatkapitals. Der Staat soll nach ihm nicht Filmproduzent, sondern vielmehr Filmkäufer sein. Er soll den privaten Filmfabriken ihre Filme abkaufen und sie an die in seinem oder in städtischem Besitz befindlichen Kinos verleihen. Dabei würde er natürlich nur gute Filme auswählen und so indirekt einen günstigen Einfluß auf die Produktion ausüben. Es ist nicht klar, mit welchem Recht Tejessy dies als Sozialisierung bezeichnet. Sozialisierung ist doch die Überführung eines Produktionszweigs aus dem kapitalistischen Betrieb in die Gemeinwirtschaft. Eine solche ist aber hier nur für die Kinotheater, nicht für die Filmfabriken vorgesehen.

Obwohl nun der Staat nach Tejessy die Filmfabrikation nicht übernimmt, sondern die Filme, erst wenn sie fertig sind, von den Filmfabriken kauft, soll er doch einen Einfluß auf ihre Fabrikation ausüben. Und zwar nicht nur mit dem Zweck, daß den Fabriken die Anfertigung teurer Filme, die dann eventuell verboten werden könnten, erspart wird, sondern auch mit der Absicht, die Filmfabrikanten davor zu bewahren, daß ihre Erzeugnisse von den Kinos zurückgewiesen werden. Sie wären nämlich dann genötigt, die Erzeugung einzustellen und dadurch die Maßnahmen der Regierung illusorisch zu machen. Das wäre aber für diese gar keine Gefahr. Im Gegenteil, die Regierung kann nur froh sein, wenn möglichst wenig Filme produziert werden. Nein, der Einfluß des Staates auf die Filmproduktion kann doch nur den Zweck haben, die Filme schon vor ihrer Ausführung, d. h. im Manuskript auf ihre Brauchbarkeit zu prüfen, weil nur so den Filmfabrikanten Zeit und Geld erspart und überflüssige unproduktive Arbeit vermieden wird. Ein Filmfabrikant z. B., der einen Film für etwa eine Million anfertigt, ist natürlich, wenn dieser nachher verboten oder nicht gekauft wird, ein

verlorener Mann. Er kann sich eine Kugel vor den Kopf schießen. Dies zu verhindern ist die Verstaatlichung das beste Mittel. Am einfachsten wäre es natürlich, wenn der Staat die Fabriken ganz übernehme. Dann würde er eben nur gute Filme anfertigen lassen und die Zensur fiel überhaupt weg. Soll aber die Privatfabrikation bestehen bleiben, so setzt das die vorherige Prüfung der Filmmanuskripte durch eine staatliche Behörde voraus, wie sie auch im Ausschuß der Nationalversammlung gefordert wurde.

Da die Filmfabriken nach Tejessy in den Händen des Privatkapitals bleiben, besteht die Möglichkeit, daß zwischen den Fabrikbesitzern und ihren Angestellten und Arbeitern ein Konflikt ausbricht. Die Gefahr eines solchen ist aber nach Tejessy nicht darin zu erkennen, daß gestreikt und dadurch die Arbeitsleistung verringert wird, sondern im Gegenteil darin, daß die Angestellten und Arbeiter das Unternehmen über den Willen des Unternehmers hinaus fortführen. Und er meint, das müsse unter allen Umständen verhindert werden, da im allgemeinen weder Schauspieler noch Regisseure oder Dramaturgen nach den bisherigen Erfahrungen imstande seien, »irgendein Niveau zu halten«. Aber das ist wirklich die allergeringste Gefahr. Denn das gleiche, die Unfähigkeit, Niveau zu halten, gilt doch auch von den Filmfabrikanten selbst. Sie haben doch wahrhaftig bisher nicht gezeigt, daß sie der Reform besonders zugänglich sind. Übrigens entgeht man der Gefahr eines solchen Konflikts wiederum am besten durch die Verstaatlichung. Jedenfalls berührt uns diese Frage nur sehr wenig. Denn die Streiks würden nur auf die Quantität, nicht auf die Qualität der produzierten Filme störend einwirken. Jeder Streik wäre im Sinne der Reform ein Gewinn. Denn je weniger Filme produziert werden, umso weniger Unheil kommt in die Welt.

Tejessy denkt sich nun aber diesen Zustand, nämlich daß die privaten Filmfabriken weiter bestehen, offenbar nicht als einen dauernden. Er bildet vielmehr nach ihm nur den Übergang zur wirklichen Verstaatlichung. Diese wird sich seiner Meinung nach auf einmal, und zwar infolge eines Machtspruchs des Staates vollziehen. Sie wird darin bestehen, daß zuerst die kleineren, dann die größeren Betriebe »gesperrt werden«. Es sei klar, daß die Sperrung einer ganzen Reihe kleinerer Betriebe erfolgen müsse, wenn der Staat einmal eingreift. Denn diese kleineren Betriebe seien in der Regel »viel schädlicher als die großen«. Es ist nicht recht klar, ob Tejessy unter »Sperrung« ein einfaches Verbot oder einen Ankauf bzw. eine Enteignung versteht. Vernünftigerweise doch wohl das letztere. Aber nicht weil sie schädlicher, sondern weil sie billiger sind, müßte man mit ihnen beginnen. Eine Vorbereitung der Verstaatlichung ist aber außerdem der Groß-

betrieb und das Monopol. In der Rohfilmproduktion hat die Agfa dieses wie gesagt schon jetzt. Und es ist sehr wohl möglich, daß das Reich sich über kurz oder lang zu ihrer Enteignung entschließt. Ein halbes Monopol hat ferner die Ufa, die nicht nur Filme erzeugt, sondern auch Apparate baut und etwa 70 Kinotheater besitzt und betreibt. Da das Reich nun schon jetzt einen großen Teil ihrer Aktien in Händen hat, ist nicht ausgeschlossen, daß es auch die übrigen mit der Zeit erwirbt. Und dann wird auch dieser Betrieb ganz in seine Hand übergegangen sein. Es kann aber natürlich auch warten, bis die Ufa die kleineren Betriebe durch ihre übermächtige Konkurrenz zurückgedrängt, vielleicht gar aufgesogen hat.

Wie denkt sich nun Tejessy den Einfluß des Staates auf die Filmfabrikation, solange diese noch nicht verstaatlicht ist? Nach Übernahme der Kinos durch den Staat sollen den großen Filmfabriken Beiräte gegeben werden, die durch ihre Mitarbeit den Unternehmern den Absatz ihrer Produkte bei den verstaatlichten Kinos sichern. Ein solcher Beirat hätte natürlich nur für die Produzenten einen Wert. Denn der Staat könnte sich vor schlechter Ware sehr einfach dadurch schützen, daß er sie für seine Kinos nicht kaufte. Der Vorteil für die Produzenten aber würde darin bestehen, daß sie durch die Beratung davor bewahrt würden, Filme zu produzieren, die nachher nicht gekauft oder gar verboten werden könnten. Warum will Tejessy aber diese Wohltat nur den großen Filmfabriken zuteil werden lassen? Warum nicht allen? »Die kleinen Betriebe müssen zusehen, ob sie sich im freien Wettbewerb mit den (vom Staate) beratenen Unternehmungen behaupten können. Andererseits würde diesen kleinen Fabrikunternehmungen auch freistehen, durch Vereinigung eine Größe zu erlangen, die einen staatlichen Beirat rechtfertigt.« Das ist eine im Munde eines Sozialdemokraten gewiß merkwürdige Äußerung. Eine so zarte Rücksicht auf das Großkapital sollte man ihm gar nicht zutrauen.

Dem Bedenken, daß durch diese Beiräte die Initiative der Unternehmer gelähmt werden könnte, sucht Tejessy durch folgende Erwägung zu begegnen: »Es ist nicht an eine Ausschaltung der privaten Unternehmerinitiative gedacht. Der Beirat soll bloß Grenzen stecken und Anregungen geben. Er muß versuchen, einen neuen Geist in die ganze Filmherzeugung zu bringen. Seine Autorität liegt in dem Approbationsrecht, über das hinaus es allerdings noch einen Appell geben müßte.« Danach wäre also die Aufgabe der Beiräte eine doppelte, d. h. eine negative und eine positive. Die negative würde darin bestehen, daß Mißgriffe verhindert würden, durch welche die Filme für die Kinos ungeeignet werden könnten. Die positive würde in der künstlerischen Anregung zur Herstellung guter Filme bestehen. Die erstere würde

also mit der Aufgabe der Zensurbehörden zusammenfallen, die zweite mit der der Dichter und Regisseure. Jene wäre jedenfalls ein unsozialer Gedanke. Denn sie würde zu einer weitgehenden Kontrolle führen, die von den Sozialdemokraten immer am meisten bekämpft worden ist. Diese würde die Filmherstellung bürokratisieren, d. h. vom Staat abhängig machen. Gerade die Dichter sollten aber wie alle erfindenden Künstler frei sein, damit sie ihrem eigenen künstlerischen Bedürfnis folgen könnten.

Aber die Beiräte sollen noch eine andere Funktion haben. »Wird der Staat alleiniger Kinobesitzer, so hat er ein Interesse daran, das Produkt nicht zu teuer zu kaufen. Andererseits wird er daran denken müssen, bei Berücksichtigung aller fiskalischen Notwendigkeit die Eintrittspreise in den Kinos entsprechend zu gestalten (d. h. niedrig zu halten). Aufgabe der Beiräte würde es sein, die hohen Gewinne der Unternehmer zu beschneiden, die schon darum dann ungerecht sein würden, weil das Risiko, mit dem sie heute angeblich arbeiten, zum größten Teil weggefallen sein wird. Der Beirat soll nicht sozialisieren, aber doch in diese anarchische Industrie etwas Ordnung hineinbringen¹⁾, indem er künstlich vorwärts hilft und die volkswirtschaftlich ungesunden Riesengewinne unmöglich macht.« Danach wird also den Beiräten auch noch eine ähnliche Funktion wie den Steuerbeamten beigelegt. Es fragt sich nur, ob sie all diese heterogenen Funktionen ausüben könnten, und ob es da nicht viel einfacher wäre, den ganzen Betrieb zu verstaatlichen. Die Filmfabrikanten könnten damit nur einverstanden sein. Denn ihnen kann es keine Befriedigung gewähren, sich von einem staatlich bestellten Beirat nicht nur die Filmmanuskripte korrigieren, sondern auch die Preise, d. h. die Höhe ihres Verdienstes vorschreiben zu lassen. Lieber wären sie gewiß Staatsbeamte mit festem Gehalt und Tantième.

In diesen Beiräten sollen natürlich auch Arbeiter sitzen. Und diese sollen dadurch zur allmählichen Übernahme der Betriebe erzogen werden. »Wird durch die Aufnahme von Arbeitern in die Aufsichtsräte vor allem ein Erziehungswerk vorbereitet, damit der sozialistische Arbeiter derart in die kapitalistische Wirtschaft hineinwächst, daß er sie im geeigneten Augenblick im sozialistischen Sinne zu sozialistischem Zweck übernehmen kann, so werden die Beiräte der Filmfabriken die Sozialisierung dieser Industrie vorbereiten, indem sie erzieherisch wirken. Ihre Aufgabe wird aber noch viel schwerer sein, weil sie Vorhandenes sich nicht aneignen

¹⁾ Die Kinoindustrie ist durchaus nicht anarchisch, im Gegenteil sehr geordnet, wie ich früher schon ausgeführt habe.

können, sondern in Anlehnung an andere Kunstzweige Neues zu schaffen versuchen müssen. Ist es ihnen aber einmal gelungen, eine Kinokultur zu schaffen, dann werden auch die Arbeitnehmer mit der Zeit auf dem ihnen gemeinsamen Wege allein fortzuschreiten imstande sein, wodurch die Vollsozialisierung automatisch erreicht wird.«

Das sind natürlich Phantasien, die von einer gänzlichen Verken-
nung der künstlerischen Tätigkeit Zeugnis ablegen. Einfache Hand-
arbeiter werden niemals künstlerische Arbeit leisten können, noch
weniger aber imstande sein, eine so weitverzweigte und schwierige
Industrie, bei der es sowohl auf künstlerische Erfindung als auch
auf richtige Abwägung finanzieller und pädagogischer Verhältnisse an-
kommt, zu leiten. Sie werden vielmehr immer die Handarbeiter sein,
die von den geistigen Arbeitern geleitet werden müssen. Der Unter-
schied zwischen Kopf- und Handarbeit besteht nun einmal und kann
durch keine Logik wegdisputiert werden. Und die geistigen Arbeiter
sind ja in unserem Falle auch vorhanden: Es sind die Dichter, Schau-
spieler, Regisseure, Komponisten und Musiker. Sie sind die eigentlich
schöpferischen Kräfte, soweit beim Kino überhaupt von künstlerischem
Schaffen die Rede sein kann. Alle anderen, Angestellte wie Arbeiter,
sind nur dazu da, ihre Ideen auszuführen. Und der Direktor soll
mit seiner organisatorischen Intelligenz das Verhältnis zwischen Kopf-
und Handarbeitern regeln und aufrecht erhalten. Beiräte können natür-
lich nicht entbehrt werden. In ihnen mögen auch die Arbeiter ver-
treten sein. Aber weder ist zu hoffen, daß die Beiräte die neue sehn-
lich erhoffte Kinokultur bringen werden, noch ist es denkbar, daß die
Arbeiter, indem sie sich in die von den Kopfarbeitern geschaffene
Kultur hineinsetzen, diese ihrem Wesen nach bestimmen und weiter-
führen. Beides wird vielmehr Sache der höher Gebildeten sein, in
denen sich die eigentlich schöpferischen Kräfte der Industrie verkörpern.
Wir gönnen dem Arbeiter jede Erleichterung seines Loses. Wir
wünschen aber nicht, daß er in geistigen Dingen, bei der Förderung
pädagogischer und künstlerischer Interessen die Führung übernehme.

Statt diesen sozialistischen Utopien weiter nachzugehen, will ich
kurz skizzieren, wie ich mir die Entwicklung denke. Zu diesem Zweck
muß ich noch einmal auf die bisherige Organisation der Industrie
zurückgreifen. Ich habe schon (S. 279 ff.) ein paar Daten über den Um-
fang der Filmindustrie gegeben, die ich jetzt vervollständigen möchte.
Über die Zahl der Filmverleihgeschäfte habe ich keine Angaben gefunden.
Aus den Inseraten ergibt sich, daß sie in fast allen größeren Städten
Deutschlands, z. B., abgesehen von Berlin, auch in Dresden, Düssel-
dorf, Freiburg i. Br., Frankfurt a. M., Halle, Hamburg, Hannover, Leipzig,
München, Nürnberg, Stettin usw. ihren Sitz haben. Sie müssen natür-

lich die Filme von den Fabrikanten kaufen und können sie so lange verleihen, wie sie brauchbar sind, wobei sich die Höhe der Leihgebühr nach dem Grade der Neuheit des Films richtet. In schlechten Kinos werden oft billige abgebrauchte Filme gespielt.

Die Zahl der Filmfabriken hat sich seit der Revolution unter dem Einfluß der Hochkonjunktur mehr als verdoppelt. Das entspricht der schon erwähnten Vermehrung der Kinos. Der ungeheure Zudrang zu dieser Branche hängt natürlich mit dem Kriege und der Revolution zusammen. Er ist einmal eine Folge der Überfüllung der Städte mit Urlaubern und Verwundeten, die bei der Steigerung der Lebensmittelpreise keine andere Erholungsmöglichkeit hatten. Sodann aber erklärt er sich aus der Steigerung der Arbeitslöhne und der dadurch geförderten Genußsucht der arbeitenden Klassen. Die Behauptung, daß der Krieg an allem schuld sei, daß er die Leute außer Rand und Band gebracht habe, ist natürlich Unsinn. Wie käme es denn, daß die gebildeten Kriegsteilnehmer, d. h. die Studenten, jetzt so intensiv arbeiten? Nein, der Grund ist der Größenwahn, der sich der Massen infolge des Umsturzes bemächtigt hat. Das Blättchen hat sich gewendet. Jetzt sind sie die Aristokraten, die das viele Geld einnehmen. Jetzt sollen die Gebildeten für sie arbeiten. In einer Zeit, wo ein nicht gelernter Arbeiter bei 8stündiger Arbeitszeit 40 Mark täglich verdient und ein Privatdozent oder Referendar oder Assistent bei 10—12stündiger Arbeitszeit gerade verhungern kann, muß natürlich eine gesteigerte Vergnügungssucht der Handarbeiter Platz greifen.

In einer Eingabe der württembergischen Kinematographenbesitzer an das Arbeitsministerium in Stuttgart vom November 1919 heißt es, daß 8—10 Milliarden im Kinogewerbe stecken und $1\frac{1}{2}$ Millionen Menschen in Deutschland ihr Brot durch diese Industrie verdienen. In den 14 Kinos Stuttgarts seien allein 170 Menschen ständig beschäftigt, die monatlich 57000 Mark Lohn erhielten. Das würde auf 3000 Kinos in ganz Deutschland umgerechnet eine unmittelbare Beschäftigung von 36430 Menschen im Kinogewerbe und einen Jahresverdienst derselben von beinahe $1\frac{1}{2}$ Milliarden ergeben ¹⁾.

Damit ist aber die volkswirtschaftliche Bedeutung dieses Gewerbezweigs noch nicht erschöpft. Das Wichtigste dabei ist die ungeheure Zahl von Fabrikanten, Kaufleuten und Arbeitern der allerverschiedensten Berufe, die direkt und indirekt durch die Kinoindustrie ihr Brot ver-

¹⁾ Nach dem Filderboten vom 20. Januar 1920, Nr. 15 nehmen die 14 Kinos von Stuttgart monatlich 289590 Mark ein, wonach jedes von ihnen durchschnittlich ein Jahreseinkommen von 248220 Mark hätte! In Frankfurt a. M. hat die Decla Bioskop-Gesellschaft 1920 ein Kinotheater mit 5000 Sitzplätzen, das größte der Welt gegründet!

dienen. Da sind nicht nur die Filmfabrikanten, Filmverleiher und Kinodirektoren selbst, nicht nur die Dichter, Regisseure, Schauspieler und Statisten, die Komponisten, Musiker und Tänzer, nicht nur die Photographen, Operateure, Entwickler, Vorführer, die unmittelbar mit der Herstellung der Filme und Plakatphotographien sowie der Vorführung zu tun haben. Da sind auch die Schriftsteller, die in den Zeitungen über das Kino schreiben, die Rechtsanwälte, die im Dienste des Kinokapitals stehen, die Architekten, die die Kinostädte und die Kinotheater aufbauen, die Maler und Bildhauer, die die Dekorationen erfinden und ausschmücken, die Kunstgewerber, Theatermaler und Tapezierer, von denen die Interieures zusammengestellt werden, die Möbelhändler und Möbelverleiher, die sich speziell dem Bedarf des Kinos widmen, die Fabrikanten der Apparate und aller anderen Bedarfsartikel, der Lampen, Scheinwerfer usw. Da sind die Kostümschneider, Friseure, Requisiteure, die die Masken der Schauspieler ausführen, ihre mehr oder weniger echten Trachten, die Waffen und Geräte und Schmucksachen, mit denen sie auftreten, entwerfen und herstellen oder zusammenleihen, sodann das kaufmännische Personal, Inspektoren, Maschinenmeister, Buchhalter, Buchhalterinnen, Maschinenschreiberinnen, Telephonistinnen, Filmkleberinnen, Atelierarbeiter, Aufseher, Kantinenwirte, Heizer, Bürogehilfen und sonstige Tagelöhner aller Art, Zimmerleute, Schlosser, Schreiner, Glaser, Packer, Laufburschen usw.

Nebengewerbe, die sehr viel am Kino verdienen, sind ferner: das Zeitungsgewerbe mit seinen teuren Inseraten, die Druckereien und graphischen Institute, die die Plakate zeichnen lassen, die Reklamen, Programme und Kinobillette drucken, die Fabriken für Musikinstrumente, Harmonium, Orchestrion usw., die zuweilen in Anwendung kommen. Alles das ist zum Teil schon für die Bedürfnisse der Filmindustrie zugeschnitten. So gibt es besondere Fabriken für Ausführung von Filmtiteln, für das Perforieren der Filme, für die Herstellung von Kinophotographien. Ja sogar die Verwendung der Filmabfälle, z. B. der Perforierspäne, ist schon zu einem besonderen Gewerbe geworden.

Die Honorare und Löhne, die den Künstlern und Angestellten gezahlt werden, bewegen sich zwischen den äußersten Extremen (siehe oben S. 276). Eine Filmdiva erhält für einen Tag Arbeit das übliche Honorar von 1000 Mark, ein Statist 20 bis 30. An einem größeren Film wird oft Wochen und Monate lang gearbeitet. Er besteht aus unzähligen Einzelaufnahmen, die meistens ganz außer der Reihenfolge »gedreht« werden, so wie es die Bequemlichkeit erfordert. Nachher werden sie zusammengesetzt, wobei wieder eine Sichtung zwischen gelungenen und mißlungenen Aufnahmen stattfindet. Die Aneinander-

fügung ist oft höchst gewaltsam, was der Zuschauer in seinen Augen und Nerven durch einen schmerzhaften Ruck zu spüren bekommt. Die Zusammenstellung der Teilaufnahmen zu einem passablen Ganzen macht gewöhnlich mehr Mühe als die Aufnahmen selbst. Aber auch diese erfordern unendliche Arbeit¹⁾. Die Zahl der Mitwirkenden ist, besonders bei den großen historischen und Ausstattungsfilmen, oft sehr beträchtlich. An dem amerikanischen Riesensfilm »Unduldsamkeit«, der in Babylon spielt und die Intoleranz der Baalspriester schildert, haben 70000 Menschen mitgewirkt. Seine Kosten beliefen sich auf 2 Millionen Dollars. Der in China spielende Ufafilm »Die Herrin der Welt«, der dem Ansehen Deutschlands in China nicht besonders nützen wird (siehe oben S. 243), hat eine Länge von 20 Kilometern und enthält ungefähr eine Million Einzelbilder. Die Kosten seiner Herstellung betragen gegen 8 Millionen Mark. Nahezu 30000 Menschen, einschließlich des technischen Personals, sind bei seiner Herstellung tätig gewesen. Die äußeren Vorrichtungen, die zur Aufnahme der Bilder nötig waren, zeigten phantastische Ausmaße. Durch den Umbau von 100 Dampfern und Booten auf der Havel und durch Maskierung von Häusern in Potsdam hat man den Hafen von Kanton entstehen lassen. In Woltersdorf bei Berlin ist zum Zweck der Aufnahmen u. a. ein innerafrikanisches Dorf mit einem Tempelberg errichtet worden. Ganze Trupps von Negern und Chinesen stellten die Statisten.

Vor dem Kriege wurden die Filme, deren Handlung im Ausland spielte, oft in dem betreffenden Lande selbst hergestellt. Zum Beispiel da, wo italienische Landschaft erforderlich war (S. 89, 285). Da der Krieg das unmöglich gemacht hat, ist ein »Auslandersatz« geschaffen worden, indem im Umkreis Berlins die nötigen exotischen Städte nachgebildet wurden. Die größte dieser Anlagen ist die erwähnte in Woltersdorf. Außerdem ist in Weißensee ein Stück Florenz des 16. Jahrhunderts, in Neubabelsberg ein orientalischer Flecken mit Buddhatempel und Dschungeln, in Tempelhof Straße und Platz einer spanischen Stadt entstanden. Auf den Rehbergen bei Tegel, also in nächster Nähe des Humboldtschen Schlosses, ist ein Stück altes Ägypten, nämlich Memphis entstanden. Was würde wohl Wilhelm von Humboldt, der einstige Schloßherr von Tegel, zu diesem historischen Kitsch sagen? In Stellingen bei Hamburg ist ein Klein-Japan aufgebaut. In Amerika gibt es seit 1915 eine besondere Filmstadt Universal City bei Los Angeles (siehe Gad S. 52).

Oft wird die Ausführung der dramatischen Filme noch durch die künstliche Vortäuschung von allerlei Unglücksfällen verteuert. Dabei

¹⁾ Vgl. besonders Urban Gad, Der Film, Berlin o. J. (1920).

geht manchmal Material verloren, das heute in der Zeit des Rohstoffmangels gewiß auch andere und bessere Verwendung finden könnte. Im Sommer 1919 wurde gelegentlich einer Kinaufnahme der Ufa das Schulschiff »Vaterland« auf dem Müggelsee in die Luft gesprengt. Die Gesellschaft, deren Aktien zum Teil das Reich besitzt, hatte es zu diesem Zweck angekauft. Sonst werden solche Katastrophen in der Regel an kleinen Modellen ausgeführt¹⁾.

Zu einer großen Filmfabrik gehören Ateliers, Laboratorien, große Glashallen, Dekorationsspeicher, Filmlager, Remisen, Autogaragen, Ankleidezimmer, Baracken; ferner künstliche Landschaften, Gärten, Möbellager, Erholungsräume, Kantinen usw. Vergegenwärtigt man sich alle Teile der üppigen Inneneinrichtungen, Teppiche und Portieren, Gemälde und Statuen, Spiegel, gedeckte Mittagstische, Pflanzen, Tiere usw., die man dabei braucht, und die ja freilich jetzt zum Teil geliehen werden, so gewinnt man den Eindruck eines höchst umständlichen und kostspieligen Apparats, der weit über die gewöhnlichen Theaterbedürfnisse hinausgeht. Dazu kommen dann die Wanderungen der Truppen in den Straßen und auf den Plätzen der modernen Großstadt, weiterhin in den Feldern und Wäldern der Umgegend, sowie die Reisen an die See oder in gebirgige Gegenden, die nicht in der nächsten Nachbarschaft der Fabrik liegen²⁾. Im Aufsuchen solcher Orte beruht eine besondere Kunst der Kinoregisseure. Mancher Villenbesitzer in der Umgegend Berlins weiß von der Ungeniertheit dieser Leute zu erzählen, die in Gärten und Parks eindringen und den Besitzer am liebsten ganz aus dem Hause hinauswürfen.

Bedenkt man dies alles, so kann man wohl sagen, daß es niemals in der Kulturgeschichte der Menschheit ein Volksvergnügen gegeben hat, das für ein Phantom, für eine Kulturwidrigkeit, für ein Nichts so ungeheure Summen und Kräfte in Anspruch genommen hätte, wie sie in der heutigen Filmfabrikation aufgewendet werden.

An der Spitze einer Filmfabrik steht nach der jetzigen kapitalistischen Organisation der von der betreffenden Gesellschaft angestellte Direktor. Er muß natürlich kaufmännischer und womöglich auch technischer Sachverständiger sein. Er bezieht ein festes, meist sehr hohes Gehalt und ist außerdem in der Regel auch noch durch den Bezug von Tantiemen und den Besitz von Anteilscheinen oder Aktien an dem Unternehmen finanziell interessiert. Ihm unterstehen alle Angestellten und

¹⁾ Vgl. Kino von Dr. Max Prels, Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 142, eine populäre Schrift, in der die äußeren Verhältnisse der Kinoindustrie gut geschildert sind.

²⁾ Vgl. Henny Porten, Wie ich wurde, 1919, S. 58 ff.

Arbeiter der Fabrik. Er engagiert sie, schließt mit ihnen die Kontrakte ab und hat das Recht, sie unter Mitwirkung des Betriebsbeirats, zu entlassen. Die ihm unterstellten Personen sind entweder kaufmännische Angestellte oder technische Arbeiter. Bei ihnen wird, wie in jeder geordneten Fabrik, ein Subordinationsverhältnis vorausgesetzt. Organisation der Arbeitnehmer und Geltendmachung ihrer Wünsche ist darum nicht ausgeschlossen.

Abgesondert von dieser Gruppe stehen die Künstler. Sie bilden ein Spezifikum dieser Industrie und lassen sich am besten mit den Theaterdichtern und Opernkomponisten oder mit den entwerfenden Künstlern der großen kunstgewerblichen Unternehmungen oder auch mit den wissenschaftlichen Chemikern der chemischen Fabriken vergleichen. Sie sind zum Teil nicht dem Direktor untergeordnet, sondern stehen in einem freien Verhältnis zu dem Unternehmen. Ihre Tätigkeit und große Zahl gibt ihnen eine besondere Bedeutung.

Am wichtigsten unter ihnen sind die Schauspieler. Man unterscheidet beim Kino wie beim Theater Solisten und Statisten. Jene geben die Hauptrollen in den Dramen, diese wirken in den Massenszenen mit. Man bezeichnet die an einem Bilde mitwirkenden Statisten auch wohl als »Komparserie« oder »Massenkomparsen«. In großen historischen Filmen können sie zuweilen eine Zahl von 1000 und mehr bei einem Bilde erreichen.

Die Schauspieler sind der wichtigste Teil des Künstlerpersonals. Sie stehen entweder in einem festen Verhältnis zur Gesellschaft oder werden von Fall zu Fall engagiert. Zuweilen tun sie sich zu Truppen zusammen, wobei ein bedeutender Schauspieler (ein sogenannter »Star«), oder eine beliebte und begehrte Kinoschauspielerin (eine »Diva«) die Führung übernimmt. Die Kinokünstler sind entweder Schauspieler der gewöhnlichen Theater, die in ihrem Hauptberuf auf der Wortbühne tätig sind und nur nebenbei, um der hohen Gagen willen, auch einmal »für das Kino arbeiten«. Oder es sind solche, die früher auf der Bühne gewirkt haben, nun aber ganz zum Kino übergegangen sind, weil sich ihnen hier ein größerer oder sichererer Verdienst darbot. Oder endlich solche, die sich von vornherein dem Kino verschrieben haben und dafür auch ausgebildet worden sind.

Zu diesem Zweck gibt es schon einige Kinoschulen, die sich natürlich in Berlin befinden. Zu ihnen drängen sich viele Anfänger und Anfängerinnen, die absolut nicht wissen, worum es sich handelt. Sie haben große Rosinen im Sack und romantische Phantasien im Kopf, aber es fehlt ihnen meistens an der nötigen Begabung. Die Leitung der Schulen untersteht keiner Aufsicht. Jeder Scharlatan kann eine solche eröffnen und die Gimpel fangen. Es wird vielfach darüber geklagt,

daß die Schüler in diesen Instituten nichts lernen und daß man ihnen nur das Geld aus der Tasche zieht. Nach dem jetzigen künstlerischen Stande des Kinos zu schließen, kann hier ein ästhetisch genügender Unterricht unmöglich erteilt werden. Die Schüler lernen offenbar nur die äußere Routine. Junge Mädchen aus besseren Familien sind vor dem Eintritt in solche Schulen, überhaupt vor dem Beruf der Kinoschauspielerinnen dringend zu warnen. Die Verhältnisse sollen da, nach allem, was man hört, ganz übel sein. Aufklärungsfilme über dieses Leben wären nötiger als solche über Päderastie und Opiumgenuß.

Im ganzen muß man wünschen, daß sich immer mehr ein besonderer Stand der Kinoschauspieler herausbilde. Nur so werden wir mit der Zeit zu einem echten Kinostil kommen. Der Kinoschauspieler erspart bei seiner Ausbildung die Mühe des Sprachstudiums. Zu diesem Stande eignen sich besonders Personen, die zwar ein großes mimisches Talent, dabei aber wenig sprachliche Begabung haben, vielleicht sogar mit einem jener Sprechfehler behaftet sind, die ich als »Webefehler« zu bezeichnen pflege, weil Bühnenschauspieler dadurch billiger werden. Schauspieler wie der in der »Pension Schöllner«, der immer Schöner statt Schöllner sagt, oder der, welcher das S nicht aussprechen konnte und, darüber zur Rede gestellt, erwiderte: »Wenn's das Publikum nicht seniert, mich seniert's nicht«, das sind geborene Kinoschauspieler — falls sie mimische Begabung haben. Es wird ihnen leichter werden, einen spezifischen Kinostil auszubilden als denjenigen, die von der Bühne kommen und deshalb immer eine Neigung haben werden, den Stil der Wortbühne auf das Kino zu übertragen.

Jedenfalls gehört zur Kinoreform auch die Reform der Kinoschulen. Es ist klar, daß man diese, schon aus moralischen, aber auch aus künstlerischen Gründen nicht unbeaufsichtigt lassen darf. Auch dafür wird die Verstaatlichung der Industrie sehr nützlich sein. Die Gründung solcher Schulen sollte nicht dem Zufall überlassen bleiben. In die Konzessionspflicht sind sie jedenfalls aufzunehmen. Zum mindesten sollte der Staat das Niveau für ihre Leistungen feststellen und eine Musterschule gründen, die den Privatschulen als Vorbild diene.

Die größeren Filmgesellschaften haben zum Teil eigene Schauspielertruppen, die kleineren engagieren die Schauspieler gewöhnlich von Fall zu Fall. Eine gewisse Freiheit ist hier, wie bei allem künstlerischen Tun, als Ideal zu bezeichnen. Künstlerische Höchstleistungen können nur bei freier Konkurrenz erzielt werden. Deshalb wird man gut tun, diese Klasse von der Sozialisierung auszunehmen, so sehr auch die große Verschiedenheit des Einkommens eine Ausgleichung der sozialen Unterschiede wünschenswert macht.

Die Schauspielertruppe arbeitet wie am eigentlichen Theater unter

einem Regisseur. Man unterscheidet Ober- und Unterregisseure. Die letzteren suchen auf der Filmbörse, d. h. in einem Kaffee in Berlin, die Darsteller zusammen, üben auch wohl die Einzelszenen, die besondere Mühe machen, ein, die ersteren leiten das Spiel während der eigentlichen Aufnahmen. Der Unterregisseur beschafft natürlich auch die Requisiten, der Oberregisseur verteilt die Rollen und bestimmt die Masken und Kostüme. Die Macht beider, besonders über die weiblichen Mitglieder, ist sehr groß. Eine obrigkeitliche Kontrolle wäre da unbedingt vonnöten. Das Publikum macht sich keinen Begriff von der Art, wie da Menschenhandel getrieben wird (vgl. Nachtrag). Auch das drängt zur Sozialisierung. Der Regisseur steht meistens in einem festen Verhältnis zur Gesellschaft, zuweilen ist er auch selbständig und wird nach Bedarf engagiert. Manche Regisseure betätigen sich auch als Kinodichter. Die Kulissenroutine kann dann den Mangel an dichterischer Begabung gewöhnlich nicht ersetzen.

Größere Filmgesellschaften haben außer dem Regisseur noch einen besonderen Dramaturgen. Dieser, der gewöhnlich fest angestellt ist, prüft die zum Kauf angebotenen Manuskripte und wählt diejenigen aus, die sich zur Ausführung eignen. Manuskripte gehen in ungeheurer Zahl ein. Sie sind zum größten Teil unbrauchbar. Dilettanten, die sich ohne Begabung und mit ungenügenden Vorkenntnissen an diese Aufgabe wagen, täuschen sich gewöhnlich, wenn sie glauben, da billige Lorbeeren ernten zu können. Zu einem guten Manuskript gehört nicht nur eine gewisse literarische Begabung, sondern auch bildkünstlerische Phantasie, technisches Wissen und die Fähigkeit, sich alle Szenen als bewegte Bilder vorzustellen. Die meisten Manuskripte werden zurückgewiesen, weil sie zu kurz sind und keinen Einblick in die Wirkung erlauben. Diesen Einblick, den man beim Dichter eigentlich als selbstverständlich voraussetzen sollte, muß zum mindesten der Dramaturg haben. Oft macht erst er ein Manuskript kinogerecht. Von Rechts wegen sollte er selbst Dichter sein, was auch oft der Fall ist. Nach der jetzigen Minderwertigkeit der meisten Filme zu schließen, sind auch viele Dramaturgen äußerliche Routiniers, die nicht über die Schablone hinauskommen können. Wir haben nur wenige ganz gute Regisseure und Dichter. Ich zweifle nicht daran, daß auch gute Manuskripte zuweilen unter den Tisch fallen, weil sie der hergebrachten Schablone nicht entsprechen. Nur wenige Dramaturgen nehmen sich die Mühe, die künstlerischen Möglichkeiten eines eingegangenen Manuskripts konsequent durchzudenken. Die Dramaturgen gehen jetzt wohl meistens aus dem Stande der Schauspieler hervor. Richtiger wäre es, wenn sie von anderer Seite in den Beruf hineinkämen. Die Reform erfordert, daß dem Stande der schauspielerischen Routiniers neues

Blut zugeführt wird. Hier böte sich für junge Doktoren der Literatur- und Kunstgeschichte oder der Ästhetik ein dankbares Feld der Betätigung dar.

Zu der Gruppe der Künstler gehören auch die Musiker. Den ausführenden Instrumentalisten in den Kinos entsprechen bei den Filmfabriken die Komponisten und Arrangeure, die die Kinomusik erfinden oder zusammenstellen. In den Kinos ist gewöhnlich je nach ihrer Größe und Vornehmheit entweder ein einfacher Klavierspieler, oder ein kleines Ensemble von Geige und Klavier, oder Geige, Bratsche und Cello tätig. Bei feierlichen Szenen kommt dann wohl das Harmonium hinzu. Bei den sogenannten Kinooperetten, die neuerdings Mode geworden sind, treten auch Sänger auf. Sonst wird über ein Trio oder Quartett meistens nicht hinausgegangen. Nur große theatermäßige Kinos haben ein richtiges Orchester. Mechanische Spielapparate nach Art des Orchestrions sind nur für Zwischenakte geeignet. Die Begleitung der Bilder muß der Handlung angepaßt werden (S. 117). Auf »künstlerische Musikbegleitung« wird jetzt von den Kinobesitzern mehr Wert als früher gelegt. Besondere Plakate an den Schaufenstern machen wohl darauf aufmerksam. Unsere Klagen hierüber sind also nicht unbeachtet geblieben.

Wichtiger noch ist die Tätigkeit des Kinokomponisten bei der Filmerzeugung. Wie dieselbe sich jetzt in der Regel abspielt, ist mir nicht bekannt. Ich vermute, daß die Auswahl der Musik meistens dem Kinobesitzer überlassen bleibt. Doch gibt es schon Filme wie z. B. den Beethoven- und Schubert-Film, wo die Musik wenigstens aus bekannten Kompositionen nach bestimmtem Plan, d. h. im Einklang mit den Bildern, zusammengestellt ist. Sie wird dann gleichzeitig mit dem Film verliehen. Diese Zusammenstellung ist natürlich eine mechanische Arbeit. Sie verlangt aber doch eine gewisse musikalische Routine. Die Filmgesellschaften engagieren sich die dazu nötigen Kräfte meistens von Fall zu Fall. Nach Durchführung der oben skizzierten Reform (S. 116 ff.) wird der Komponist eine wichtige Rolle im Künstlerensemble spielen. Ebenso die Tänzer und Tänzerinnen. In Zukunft wird jede große Filmfabrik ihre Musik- und Tanzabteilung haben, wenn die Musiker und Tänzer sich nicht mit den Schauspielern gegossenschaftlich zusammenschließen.

Die wichtigste Person des Künstlerstabes ist natürlich der Dichter. Daß dieser Name bisher nicht zutraf, hat uns die Kritik des bestehenden Kinos gelehrt. Nach Durchführung der Reform wird man ihn, wie ich hoffe, schon berechtigter finden. Die Minderwertigkeit der jetzigen »Dichter« spricht sich schon darin aus, daß manche von ihnen dauernd im Dienst bestimmter Gesellschaften stehen. Große Unter-

nehmungen haben oft ihren »Hausdichter«, der meistens sehr beschäftigt ist, weil er mehrere Filme in einem Monat erfinden muß. Es ist klar, daß dabei nichts Künstlerisches herauskommen kann. Dennoch wird in den Reklamen dieser Handwerksprodukte der Name des Erfinders meistens genannt. Es ist auch zu wichtig, daß Herr Soundso wieder einmal einen großen »Schlager« herausgebracht hat. Besser ist es natürlich, wenn der Dichter ganz außerhalb des Kreises der schauspielerischen Routiniers steht. Ankauf von angebotenen Manuskripten außerhalb stehender Dichter kann allein das Gewerbe vor Schablone und Verfall schützen. In dieser Richtung müßte die Entwicklung weitergehen.

Kleine Fabriken haben meistens keine eigenen Dichter. Sie bedienen sich nach Bedürfnis dieses oder jenes Schriftstellers, dem sie einen Auftrag erteilen oder ein Manuskript abkaufen. Das Honorar für ein solches ist meistens nicht groß. Es übersteigt wohl selten 1000 Mark, also die Tageseinnahme einer Diva. Für kleine Unternehmungen ist die Ausführung eines Films oft ein großes Risiko. Schlägt er ein, so ist das Glück der Firma gemacht. Mißlingt er, so ist bei den hohen Kosten Bankerott die unausbleibliche Folge. Bei dem leidenschaftlichen Wettbewerb zwischen den verschiedenen Gesellschaften und bei der Überproduktion, die in der Industrie herrscht, ist die Möglichkeit eines Fehlschlags sehr groß. Man darf nicht vergessen, daß außer den oft gespielten Filmen, die eingeschlagen haben, unendlich viele bald nach ihrem Entstehen im Orkus versinken. Noch viel mehr werden als lebensunfähig schon vor der Geburt unterdrückt. Eine große intellektuelle Volkskraft, die wahrlich Besseres leisten könnte, verpufft auf diese Weise wirkungslos. Das Geschäft der Filmfabrikation ist viel riskanter und unsicherer als das der Filmvorführung. Ein Kinobesitzer führt ein behagliches Leben im Vergleich mit einem Filmfabrikanten.

Den Dichtern und Regisseuren stehen manchmal auch Gelehrte zur Seite. Besonders bei den historischen Filmen, die unter anderem auch Echtheit der Architekturen und Kostüme verlangen. Da sind Achäologen oder Kunsthistoriker nicht zu entbehren. Und zwar gilt es als selbstverständlich, daß der Gelehrte in einem freien Verhältnis zur Gesellschaft steht, während die Dekorationsarbeiter, Kostümschneider, Friseure und Theatermaler natürlich fest angestellt sind.

Für die Ausführung der Filme ist neben dem Regisseur und den Schauspielern der Aufnahmeoperator die wichtigste Person. Er verdient bei drei- bis vierstündiger Arbeitszeit etwa 400 Mark in der Woche. Das Kurbeln ist zwar keine künstlerische Tätigkeit (vgl. S. 64). Es erfordert aber Geschicklichkeit und technische Sorgfalt und stellt

an die Geistesgegenwart und die Nervenkraft hohe Anforderungen. Gesellschaften, die fortwährend neue Filme fabrizieren, müssen mindestens einen festangestellten Kinooperateur haben.

Wenn man diesen ganzen Menschenapparat überblickt und außerdem an die ungeheuren Kosten denkt, die z. B. die Sensationsfilme mit ihren Schiffbrüchen, Autoexplosionen, Eisenbahnzusammenstößen usw. verursachen, wenn man sich vor allem des großen Risikos erinnert, das in der erst nach der Anfertigung der Filme einsetzenden Zensur liegt, so begreift man nicht, daß das Bedürfnis nach Sozialisierung nicht längst auch bei den Kinoindustriellen übermächtig geworden ist. Man sollte denken, sie müßten den leidenschaftlichen Wunsch haben, aus dieser Hetze herauszukommen. Kann die Sozialisierung von seiten der Allgemeinheit besonders durch den Hinweis auf die Notwendigkeit der Reform und die Sicherung der Gewinne für Staat und Gemeinde begründet werden, so müßte es den Kinoindustriellen, sollte man denken, erst recht einleuchten, daß ihnen nach der Sozialisierung ein ruhigeres und gesunderes Leben im Dienste des Staates und der Gemeinde winkt, als sie jetzt in diesem leidenschaftlichen und ungesunden Kampf ums Dasein führen müssen. Hätte dieses Treiben noch eine Verbesserung der Produktion zur Folge wie in anderen Industrien, so wollte man ja nichts sagen. Man müßte dann eben die nervöse Unruhe, den leidenschaftlichen Wettbewerb, die unsinnige Schnellproduktion und die krankhafte Neuerungssucht mit in Kauf nehmen. Aber so liegt die Sache gar nicht. Die Produktion wird ja durch diesen Betrieb nur immer schlechter. Gehoben und gesteigert wird nur die technische Virtuosität. Die Kunst dagegen, d. h. das einzige, was für die Kultur einen Wert hat, wird immer mehr herabgedrückt. Kunst erfordert Ruhe und Sammlung. Der Künstler muß sich konzentrieren, muß in stiller Einsamkeit, nur auf sich selbst gestellt, arbeiten können, wenn bei seinem Schaffen etwas herauskommen soll. Das Leben, das gegenwärtig in der Kinobranche herrscht, kann nur zur Unkunst führen. Man denke allein daran, daß ein Film nicht zusammenhängend aufgenommen wird, sondern daß einzelne »Dekorationen« außer der Reihe »gedreht« werden, wobei die Schauspieler unmöglich immer in der Stimmung sein können! Wollen wir wirkliche Kunst haben, so müssen wir auch die äußeren Bedingungen dazu schaffen. Die Konkurrenz, die sonst zur Hebung der Produktion beiträgt, muß hier geradezu mit Gewalt ausgeschaltet werden, damit sie kein Unheil anrichtet. Das kann nur geschehen, wenn alle Filmfabriken in eine Hand kommen, d. h. wenn der ganze Betrieb verstaatlicht wird.

Darauf weist auch die Entwicklung mit Notwendigkeit hin. Denn

sie geht immer mehr in der Richtung auf den Großbetrieb. Trusts und Konzerne bilden sich. Die Fabrikation gewisser Materialien wie des Rohfilms ist in einer Hand konzentriert und hat schon die Form des Monopols angenommen (S. 286). Ein Übergang zur Verstaatlichung scheint mir auch die Gründung der Ufa zu sein. Über sie klärt ein Erlaß der Reichsregierung auf, der 1918 noch während des Kriegs erschienen ist. Da heißt es:

»Unsere Feinde haben seit Kriegsbeginn verstanden, auch das Bild und den Film ihrer deutschfeindlichen Propaganda im Inlande und neutralen Ausland dienstbar zu machen. Deutschland und seine Verbündeten konnten dem zunächst nichts entgegenstellen, da die deutsche Filmindustrie in sich zersplittert war und fast vollständig unter ausländischem Einfluß stand. Um hierin Wandel zu schaffen, wurde das Kgl. Bild- und Filmamt (Bufa) gegründet. Da indes sein Wirkungskreis infolge seines amtlichen Charakters Grenzen hat, wurde, um die im militärischen Interesse wünschenswerte volle Ausnutzung beider Propagandamittel zu gewährleisten, die Ufa ins Leben gerufen. Ihr Hauptziel ist die Beseitigung des schädlichen ausländischen Einflusses in Deutschland, die Ausübung der Aufklärung im Sinne der militärischen und sonstigen Reichsinteressen und die Hebung des deutschen Film- und Kinowesens auf eine höhere Stufe. Die Tätigkeit der Gesellschaft wird auch nach Friedensschluß von wesentlicher Bedeutung sein, da Film und Lichtbild auch im Frieden eine erhebliche Rolle als Belehrungs-, Unterrichts- und Unterhaltungsmittel spielen werden«¹⁾.

Die starke Betonung des nationalen Zwecks berührt sich mit den Ausführungen meiner im selben Jahre erschienenen »Nationalen Kino-reform«. Auch auf die Propaganda im Ausland und auf die Notwendigkeit, den ausländischen Einfluß zurückzudrängen, habe ich dort schon hingewiesen. Über die Tätigkeit der Ufa für den Lehrfilm ist oben S. 173 ff. berichtet worden. Das Vorhandensein dieser Gesellschaft weist nun in doppeltem Sinne auf die kommende Verstaatlichung hin. Zunächst, insofern sie sich nicht mit der Herstellung der belichteten Filme begnügt, sondern die Fabrikation aller in der Kinoindustrie notwendigen Waren, auch der Rohfilme und Kinoapparate ins Auge gefaßt hat und teilweise schon betreibt. Auch besitzt sie wie gesagt schon viele Kinotheater. Es ist augenscheinlich, daß sie ein Monopol für Kinoindustrie überhaupt anstrebt. Das zeigt sich auch in der (ganz neuerdings übrigens aufgehobenen) Angliederung der DLG, mit der sie

¹⁾ Frankfurter Zeitung vom 25. Juli 1918, Nr. 204.

sich in die kulturellen Aufgaben teilt. Sie gehört außerdem mehreren Konzernen an. Da bei der Herstellung der Lehrfilme, die sie in ausgedehntestem Maße betreibt, wenig herauskommt, ist sie natürlich auch auf die Fabrikation von Unterhaltungsfilmen angewiesen. Diese, wie z. B. die »Herrin der Welt«, unterscheiden sich nur wenig von den übelsten Aufklärungsfilmen, sind vielmehr krasse Beispiele für die maßlose Steigerung des Aufwands und der Kosten im Interesse eines völlig kulturlosen Ausstattungsprunkes. Die Bezeichnung einer besonderen Abteilung der Ufa, die die Lehrfilme herstellt, als »Kulturabteilung«, ist allein schon bezeichnend. Es wird damit zugegeben, daß die übrige Tätigkeit der Gesellschaft keinen Kulturwert hat.

Die Bedeutung einer Erscheinung wie der Ufa gewinnt dadurch ein besonderes Gepräge, daß das Reich einen großen Teil ihrer Aktien, etwa 7—8 Millionen, besitzt. Es ist damit also selbst unter die Kinointeressenten gegangen. Zunächst allerdings im rein kapitalistischen Sinne. Denn außer dem Reich sitzen in den Verwaltungsräten der Ufa und der DLG die größten industriellen Unternehmungen Deutschlands sowie mehrere große Berufsorganisationen: So z. B. die Deutsche Bank, die allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, der Norddeutsche Lloyd, die Kruppschen Werke in Essen, die hamburgisch-amerikanische Dampfschiffahrts-Aktiengesellschaft, der Zentralverband deutscher Industrieller, der Landwirtschaftsrat, der Bund der Landwirte usw. Außerdem hat die Ufa mit dem Bilderbühnenbund und mit auswärtigen Filmgesellschaften Verträge abgeschlossen. Wenn diese Verbände sich nun die Aufgabe einer gesunden Kinoreform gestellt hätten, so könnte man sich mit einer solchen Zusammenfassung der Kräfte nur einverstanden erklären. Aber leider dienen sie neben den Kulturinteressen, die im Lehrfilm ihren Ausdruck finden, auch den Kulturwidrigkeiten. Und das Reich selbst muß, um auf seine Kosten zu kommen, darauf dringen, daß diese letzteren nicht vernachlässigt werden. Es verlangt, daß die Ufa neben den Lehrfilmen auch Unterhaltungsfilme anfertigt. Das könnte natürlich ganz gut im Sinne der Reform geschehen. Man scheint aber an maßgebender Stelle sein Augenmerk darauf bis vor kurzem noch nicht gerichtet zu haben. Erst ganz neuerdings nähern sich die Ufa-Filme dem künstlerischen Ideal. In geschäftlicher Beziehung liegen die Verhältnisse in bezug auf die Sozialisierung gegenwärtig noch gänzlich verfahren. Die Reichsregierung, obwohl sozialistisch, verlangt von der Ufa, daß sie, statt nur staatliche Kulturinteressen zu fördern, auch Verzinsung der vom Reich eingeschossenen Millionen leistet. Und die Folge sind dann solche Filme wie die »Herrin der Welt«, die nicht einmal vom nationalen Standpunkt aus als glücklich bezeichnet werden können. Auch daß die Ufa mit ausländi-

schen Filmgesellschaften, und zwar italienischen und nordischen, Interessengemeinschaften eingegangen ist oder eingehen will, ist schon bedenklich und sollte die Reichsregierung zur Vorsicht mahnen.

Seitens der Filmindustriellen wird natürlich die Bevorzugung der Ufa durch die Reichsregierung mit scheelen Augen angesehen. Als die Konzessionierung wieder aufs Tapet gebracht wurde, fand es die Frankfurter Zeitung, die natürlich die Kapitalisteninteressen vertritt, bedenklich, daß die preußische und sächsische (vielleicht auch andere) Regierungen der Ufa eine Vorzugsstellung einräumten, indem sie die Interessenten systematisch zugunsten des Ufafilms bearbeiteten. In diesem Zusammenhang erhalte, so meinte sie, die Konzessionspflicht ein eigentümliches Aussehen. Denn sobald sie bestände, hätten es die Behörden in der Hand, der Ufa und den an sie angeschlossenen Unternehmungen ein tatsächliches Monopol zu geben. Und wenn auch die Regierung jetzt die nationalen und die Kulturinteressen betone, so könne sie doch später mit dieser Bevorzugung ganz andere Zwecke verbinden, nämlich den deutschen Kinobetrieb in den Dienst einer systematischen Beeinflussung der öffentlichen Meinung stellen. Das seien unerwünschte Aussichten, und man habe deshalb allen Grund, gegen die Konzessionierung mißtrauisch zu sein. Man müsse befürchten, daß sie Absichten dienen solle, die sich noch gar nicht übersehen lassen. Deshalb habe sich auch im Reichstagsausschuß (es war noch vor der Revolution) ein starker Widerspruch dagegen erhoben. An diesem hat allerdings die Nationalversammlung dann nicht festgehalten, so daß der Antrag, die Konzessionspflicht zu fordern, kürzlich durchgehen konnte.

Das Verhältnis der Ufa zum Reich, in dem ich eine Übergangsform vom Großbetrieb zur Verstaatlichung sehe, ist in der Sitzung der Nationalversammlung vom 15. Juli 1919 Gegenstand einer lebhaften Debatte gewesen. Der Abgeordnete Cohn — üblen Angedenkens — behauptete, die Reichsregierung der alten Ära habe ein Drittel ihres sich auf 25 Millionen belaufenden Aktienkapitals aus Staatsmitteln gezeichnet und die Regierung des Volksstaates habe diesen Aktienbesitz übernommen. Es ist mir nicht möglich gewesen, die Höhe des Kapitals, mit dem die Ufa gegenwärtig arbeitet, von anderer Seite zu erfahren, und ich muß deshalb diese Angabe, die vom Abgeordneten Cohn stammt, vorläufig glauben. Wenigstens wurde ihr nicht widersprochen. Die Höhe des Anteils des Reichs hat er nicht genannt, und alles, was darüber verlautet, muß mit Mißtrauen aufgenommen werden. Jedenfalls beläuft er sich aber auf mindestens 7—8 Millionen Mark, während das Gesamtkapital der Ufa inzwischen ganz beträchtlich über 25 Millionen angewachsen sein dürfte.

Der Abgeordnete Cohn sagte damals auch: »Es ist bei dieser finanziellen Beteiligung nicht geblieben. Die Leiter der Universum-Film-Aktiengesellschaft sind seinerzeit von der Regierung unter maßgeblicher Mitwirkung der Obersten Heeresleitung eingesetzt worden. Es ist bekannt, daß der Vorstand der Ufa niemand anders ist als der frühere Major Grau aus dem Kriegsministerium, der dort das Pressedezernat verwaltet hat. Der Vorstand dieser Filmgesellschaft, die heute wie damals politische Films verbreitet, ist ein früherer Offizier, und die weitere Leitung der Ufa steht heute noch im engsten Zusammenhang und unter der Aufsicht der Regierung. Es ist sogar bei der Reichskanzlei ein besonderes Filmdezernat eingerichtet worden. Sie werden freilich die Mittel, die zur Unterhaltung des Filmdezernats nötig sind, vergeblich im Etat suchen. Sie werden nämlich bestritten aus dem Fonds, der dem Reichspräsidenten durch den Etat überwiesen worden ist. Man drückt sich wohl nicht zu schroff aus, wenn man sagt, daß das nichts weiter ist, als der Reptilienfonds Bismarckschen Angedenkens, der nur eben entsprechend der modernen Entwicklung des Vervielfältigungswesens jetzt auf den Film übergegangen ist. Wenn wir also (was schon damals beabsichtigt wurde und nun Gesetz geworden ist) eine Zensur bekommen, so bedeutet das nichts weiter als eine Legalisierung der bisherigen Filmkontrolle durch die Regierung. Diese Kontrolle hat sich vor dem 9. November nach der Richtung bewegt, daß Durchhaltefilms vorgeführt wurden, daß jede Möglichkeit ergriffen wurde, um unter Verschweigung wahrer und unter Fälschung durch unrichtige Tatsachen den Willen des Volkes, den Krieg fortzusetzen, anzustacheln und aufzupeitschen. Jetzt besteht die Tätigkeit des Filmdezernats und die Kontrolle der Filmvorführungen darin, daß regierungsfreundliche Films zur Bekämpfung der der Regierung entgegenstehenden Parteien aufgeführt werden (?). Das soll verhindert werden, indem wir auch auf dem Gebiete des Films eine Zensur nicht zulassen. Die Zensur würde den wechselnden Regierungen die Möglichkeit geben, die ganze Filmindustrie und die Filmvorführungen zu bestimmten parteipolitischen Zwecken zu mißbrauchen.«

Auf diese Rede hat damals der Präsident des Reichsministeriums Bauer geantwortet, es sei kein Korruptionsfonds vorhanden, durch den die Filmindustrie beeinflußt werde. Auch verfüge der Reichspräsident nicht über einen Fonds. Er erhalte lediglich 500 000 Mark Repräsentationsgelder, und daß er von diesem Betrage etwa für die Filmindustrie etwas ausbebe, das werde auch der Abgeordnete Cohn nicht glauben. »Ebensowenig wird aber die Filmindustrie sonst aus irgend einem Fonds gespeist. Im Etat der Reichskanzlei stehen monatlich 400 Mark

für eine Filmauskunfts- und Informationsstelle, die im Pressedezernat vorhanden ist, und daß mit diesen 400 Mark irgendwelche Beeinflussung der Filmindustrie herbeigeführt werden könnte, wird niemand im Hause glauben, auch der Abgeordnete Cohn nicht.«

Diese Antwort traf die entscheidenden Punkte nicht. Denn gerade die Hauptsache, nämlich die Behauptung, daß das Reich den dritten Teil der Ufaaktien besitze und dadurch einen maßgebenden Einfluß auf die Filmindustrie ausübe, war darin nicht widerlegt, ja nicht einmal erwähnt. Die Frage war auf ein Nebengleis, das Filmdezernat hinübergeschoben worden, und für jeden, der sehen wollte, war damit die finanzielle Beteiligung des Reichs an der Filmindustrie, also auch die Verquickung seiner Interessen mit denen des Kinokapitals erwiesen. Der Abgeordnete Cohn führte zum weiteren Beweis dafür noch an, daß das Filmdezernat in der Reichskanzlei mit einem Herrn Rudolf Kurz besetzt sei, der bis zu seinem Eintritt in diese Stellung Beamter der Ufa oder der mit ihr zusammenhängenden Gesellschaft Union war¹⁾.

Ich mußte auf diese Frage etwas näher eingehen, weil diese Verhandlung, d. h. die willkommene Indiskretion des Abgeordneten Cohn den Beweis erbracht hat, daß die Reichsregierung tatsächlich sehr stark am Kinokapital beteiligt ist, also an der Blüte der Industrie in ihrer kapitalistischen Form ein Interesse hat. Daraus allein erklärt es sich, daß sie nicht an die Sozialisierung heran will. Die in die Ufa eingeschossenen Millionen müssen sich verzinsen. Die Ufa muß also finanziell gedeihen. Da die Kulturabteilung der Ufa nichts abwirft, sondern nur Kosten verursacht, muß die Gesellschaft veranlaßt werden, große dramatische Prachtfilme herauszubringen, die das Publikum durch sensationelle Handlungen und unerhörten Luxus der Ausstattung anziehen. Das heißt mit anderen Worten, mit der einen Hand unterstützt man die Kultur, mit der anderen fördert man die Kulturwidrigkeit. Auf der einen Seite unterrichtet und bildet man das Volk, auf der anderen verdirbt man seinen ästhetischen Geschmack. Man kommt zwar den Wünschen der Volkserzieher soweit entgegen, daß man das Zensurgesetz einbringt, das keine Wirkung haben wird, vielleicht auch die Konzessionspflicht — endlich — einführt. Aber man will sich nicht zur Sozialisierung und Kommunalisierung entschließen, weil man fürchtet, dadurch seine Millionen zu verlieren. Kurz, der ablehnende Standpunkt der Regierung in der Sozialisierungsfrage ist eine Folge ihrer kapitalistischen Orientierung,

¹⁾ Vgl. Stenographische Berichte über die Verhandlungen der deutschen Nationalversammlung 1919, 58. Sitzung, S. 1593 ff.

wie ja auch das ganze Reichslichtspielgesetz eine kapitalistische Schöpfung mit einigen sozialistischen Ornamenten ist. Das Gesetz soll nach der Absicht der Regierung nicht ein Übergang zur Sozialisierung sein, sondern es soll im Gegenteil die Sozialisierung ersetzen, d. h. unnötig und unmöglich machen. Das Volk soll dadurch beschwichtigt werden, man will ihm suggerieren, nun brauche es die Sozialisierung nicht mehr, denn es sei ja alles schön und gut.

Auf demselben Blatte stehen die Versuche der süddeutschen Industrie, an Stelle der Sozialisierung und der staatlichen Filmzensur eine Syndizierung mit Branchezensur in die Wege zu leiten. Darüber hat die Frankfurter Zeitung vom 2. November 1919 Nr. 822 berichtet:

»Daß die Filmindustrie sich bisher energisch gegen jeden reichsgesetzlichen Eingriff gewehrt hat, ist bekannt. Um der Vergesellschaftung zu entgehen, macht nun auch sie Vorschläge. Und zwar stellt sie kommunale Zensur, Branchezensur und Syndizierung der Gesamtbranche zur Erwägung. Letztere Idee wird von Süddeutschland propagiert. Bayrische Interessenten haben einen Plan ausgearbeitet, der unter Mitwirkung und Beteiligung der Staaten alle Zweige der Filmindustrie ausschließlich des Kinos (das kommunalisiert werden soll) zusammenfassen will. Beabsichtigt sind: Gegenseitige Hilfe, gemeinsame Regelung der Arbeitnehmerfrage und Festsetzung der Kopier-, Verleih- und sonstigen Preise. Neben dem Unterhaltungsfilm sollen der Unterrichts- und der wissenschaftliche Film besonders gepflegt werden. Eine dramaturgische Abteilung würde als Syndikatszensur wirken, eine kaufmännische die Filme auf ihre Gewinnaussichten prüfen. Es ist also an eine Vereinigung ideeller und materieller Interessen gedacht, die allerdings Gutes bringen könnte. Doch ist die Vermutung berechtigt, daß bei einer solchen Syndikatsgründung der Wunsch, die Filmindustrie an den Erträgen der Kinos zu beteiligen, nicht unbeteiligt sein würde. Die kommunale Zensur würde den Kommunen ein Einspruchsrecht gegen gewisse Vorführungen und zugleich Einwirkung auf den Spielplan der Kinotheater sichern. Nach dem Vorschlag sollten die Kinobesitzer auch gezwungen werden können, neben den Unterhaltungsfilmen auch Landschaftliches und Wissenschaftliches zu zeigen. Diese Art der Zensur aber weckt Bedenken, da sie jede Art tendenziöser Beeinflussung möglich machen könnte. Sie könnte auch nur lokal wirken, und ihr Erfolg würde von der Zusammensetzung des Einspruchsamts abhängen. Die Fabriken aber würden in ihrer Freiheit, herzustellen, was ihnen gewinnbringend erscheint, durch sie nur unwesentlich beschränkt. Sie würden ihr Absatzgebiet für sensationelle Prunkfilme im Ausland suchen und wahrscheinlich auch

finden und auf die Inlandware vermutlich auch nur wenig Arbeit verwenden«.

Die bayrischen Vorschläge, auf die hier angespielt wird, sind die von Oberlindober und Schwarzmann formulierten, die ich schon in dem Kapitel über die Zensur S. 160 erwähnt habe. Es handelt sich dabei wesentlich um die bekannte Selbstzensur der Branche, über deren Erfolglosigkeit nach dem früher Gesagten wohl kein Zweifel bestehen kann (S. 161). Schon daß an der Spitze der dramaturgischen Abteilung ein Fachmann, d. h. also ein Kinoindustrieller stehen soll, beweist, wohin die Absicht geht: Ausschaltung der staatlichen Zensur. Auch im Beirat sollen neben Vertretern der Regierung und einigen Mittel- und Volksschullehrern vor allem darstellende Künstler, d. h. natürlich Kinoschauspieler sitzen, ferner Vertreter der Fabrikation, des Verleihgeschäfts und des Kinotheaterbetriebs. Die Beeinflussung der Filme soll nur eine moralische sein. Sie soll durch Staatskommissare ausgeübt werden, welche an den Sitzungen des Aufsichtsrats teilnehmen. Also auf eine künstlerische Reform soll diese Einrichtung nicht hinwirken. Es ist klar, daß es sich hierbei nicht um einen Sozialisierungsversuch, sondern um das Gegenteil eines solchen handelt. Man wollte durch diese »Syndizierung« das Reichszensurgesetz entbehrlich machen und der Vergesellschaftung entgehen. Die Zusammensetzung des Beirats und des Aufsichtsrats ist derart, daß das Kinokapital darin die Majorität hat. Das wird auch ganz naiv zugestanden: »Gegensätze in der Auffassung werden sich fast stets durch die gemeinsame Aussprache im Aufsichtsrat ausgleichen oder zum mindesten mildern lassen.« Das glaube ich gern. Die Kinoindustriellen werden eben die anderen Mitglieder überstimmen oder niederschreien. Das Kapital wird immer entscheiden. »Die bayrische Landesabteilung wird im Syndikat private Gelder, die ihr zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt werden, in der Direktion und im Aufsichtsrat in dem Sinne vertreten, daß sie auf diesem Wege maßgebenden Einfluß auf die künstlerische, ethische und soziale Hebung des Filmwesens ausübt.« Der Nutzen dieser Einrichtung, d. h. der pekuniäre Vorteil wird nicht ausbleiben. »Diese Zusammenarbeit wird die Stabilität der wirtschaftlichen Verhältnisse der Branche ganz erheblich fördern.« Gewiß, wenn nur auch weiterhin möglichst viel Geld verdient wird ¹⁾!

Diesen Versuchen, die Sozialisierung zu hintertreiben, stehen nun die wirklichen Sozialisierungsvorschläge gegenüber.

Im Frühjahr 1919, während der bayerischen Räterepublik, arbeitete

¹⁾ Filmreform. Denkschrift verfaßt im Auftrag des Reichsvertreters für Heimatdienst, Landesabteilung Bayern, von H. Oberlindober (München) und C. Schwarzmann (Ingolstadt).

der Theaterdirektor Stuhlfeld in Würzburg den oben S. 278 erwähnten Entwurf zur Sozialisierung des Kinos aus und unterbreitete ihn dem bayerischen Ministerium. Jetzt ist der Gedanke wohl fallen gelassen worden. Was aus der Sozialisierung des Kinos in Sowjet-Ungarn geworden ist, weiß ich nicht. Im September 1919 wurde im städtischen Verwaltungsausschuß in München von den Unabhängigen der Antrag gestellt, die 58 Münchener Kinos zu kommunalisieren, womit sich auch der Referent des Stadtrats einverstanden erklärte. Um dieselbe Zeit forderte der badische Landtag die Regierung auf, die schleunige Kommunalisierung der Kinos ins Auge zu fassen, im württembergischen Ministerium des Innern waren schon Ende 1919 die Vorbereitungen zur Sozialisierung der Kinos getroffen. In der preußischen Landesversammlung wurde im Oktober 1919 der Antrag gestellt, die Reichsregierung um Kommunalisierung der Kinos und Verstaatlichung der Filmindustrie zu ersuchen. Mehrere Stadtgemeinden schloßen sich dem an.

Nach dem »Sozialdemokrat« vom 4. November 1919 Nr. 241 hat der Arbeiterrat von Groß-Hamburg beschlossen, beim Reichsministerium des Innern den Antrag zu stellen, die Ablösung und Enteignung der privatmonopolisierten Filmindustrie durch ein Staatsmonopol herbeizuführen. Falls jedoch die Verwirklichung dieser Forderung auf unüberwindliche Widerstände stoßen sollte, möchten folgende Maßnahmen ergriffen werden:

- »1. Einsetzung einer Filmprüfungskörperschaft, bestehend aus Volkserziehern, bildenden Künstlern, Schriftstellern, Vertretern der Jugendorganisationen und Filmsachverständigen (Filmschauspielern und Regisseuren).

Die Aufgaben dieser Körperschaft wären hauptsächlich folgende:

- a) Beaufsichtigung der Filmschauspielschulen.
 - b) Prüfung der Filme, Entscheidung über deren Zulässigkeit, Bezeichnung der für Kindervorstellungen geeigneten Filme.
 - c) Überwachung der Reklame der Filmfabriken und Lichtspielhäuser.
2. Einführung der Bedürfnisfrage bei Einrichtung neuer Lichtspielbühnen.
 3. Förderung der Zwecke des Kinos durch Preisausschreiben und Einrichtung eines staatlichen Filmamts, Gründung von Reformkinos.
 4. Die Polizeibehörde hat für die Durchführung der Anordnungen der Filmprüfungskörperschaft (z. B. Verbot des Besuchs von Lichtspielvorführungen für Kinder mit Ausnahme besonderer Kindervorstellungen, Verbot beanstandeter Reklamen usw.) zu sorgen«¹⁾.

¹⁾ Zitiert nach der Broschüre: »Gegen das Kinounwesen« 1919, S. 22.

Die hier gemachten Vorschläge sind die besten, die bisher gemacht worden sind, und die überhaupt gemacht werden können, solange sich nicht die volle Sozialisierung der Filmindustrie durchführen läßt. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß der nächste Schritt zur Sozialisierung in dieser Richtung erfolgen wird, d. h. daß die Regierungen sich zunächst mit diesen Maßregeln begnügen werden. Ich würde schon dies gegenüber der jetzigen gesetzlichen Zensur für einen großen Fortschritt halten. Denn es würde dadurch Kraft, Arbeit und Geld gespart, die Herstellung der Filme wesentlich verbilligt, ihre Qualität verbessert und dem Volke etwas wirklich Gutes und Anständiges für wenig Geld geboten werden.

Das kann uns nun aber nicht hindern, gleich noch einen Schritt weiter zu gehen, indem wir nämlich die Vollsozialisierung, d. h. die Verstaatlichung in ihrer reinen Form ins Auge fassen. Diese wird wie die Kommunalisierung der Kinos allmählich erfolgen. Sie wird nicht das Ergebnis eines einmaligen gesetzgeberischen Aktes, sondern die letzte Folge einer sich allmählich und natürlich vollziehenden Entwicklung sein, die sich vermutlich auf mehrere Jahre erstrecken wird. Ich nehme dabei an, daß die Kommunalisierung der Kinos schon vorher erfolgt ist. Von ihr wird auch der Staat finanziell profitieren. Denn die Städte werden einen Teil ihrer Einnahmen an die Staaten oder das Reich abgeben müssen. Man kann diese Abgabe als Ersatz für die dem Staate bisher zustehenden Kinosteuern betrachten. Seinen prozentualen Anspruch an die Roheinnahmen mögen die Finanz- und Steuerspezialisten bestimmen.

Ich nehme ferner an, daß der Staat schon eine Anzahl Filmfabriken angekauft hat. Wenn das Reich schon jetzt Ufaaktien im Betrage von etwa 8 Millionen besitzt, und wenn außerdem, wie es heißt, auch mehrere Einzelstaaten an diesem Unternehmen beteiligt sind, so ist nicht ausgeschlossen, daß sich dieser Anteil künftig noch vermehrt. Ja es wäre nicht undenkbar, daß die Ufa schließlich ganz in die Verwaltung des Reichs oder des preußischen Staates überginge. Ebenso wäre es möglich, daß die kleinen Betriebe, die sich auf die Dauer neben der Ufa doch nicht halten können, entweder von ihr oder vom Reich aufgesogen werden. Wenn dieser Prozeß vollendet oder nahezu vollendet sein wird, könnte die Verstaatlichung durch Gesetz beschlossen werden. Dieses Gesetz müßte die Möglichkeit der Enteignung gegen angemessene Entschädigung enthalten. Sollten die Ablössungssummen dann immer noch zu hoch sein, so müßte das Gesetz ihre Höhe in einer Weise festsetzen, die das Reich nicht zu sehr belastet.

Vorausgesetzt daß dies alles glatt ginge, so wäre damit die Ver-

staatlichung perfekt geworden. Sollten aber dabei unerwartete Schwierigkeiten entstehen, so müßte es zuerst mit einer halben Verstaatlichung versucht werden. Sozialisierung ist nicht Verstaatlichung schlechthin ¹⁾. Eine genossenschaftliche Organisation, ein Industrieverband mit Anlehnung an den Staat und unter Beteiligung und Aufsicht des Staates kann nach der modernen sozialistischen Theorie auch schon als Sozialisierung bezeichnet werden. Die volle Verstaatlichung setzt voraus, daß es überhaupt keine Privatkapitalisten, die Filmfabrikation betreiben, mehr gibt. Nach ihrer Durchführung würde der Staat der einzige Filmproduzent sein. Ob das Reich oder die Einzelstaaten oder beide zusammen die Fabrikation übernehmen sollen, wäre noch eine besondere Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist. Zentralisierung in den Händen des Reichs wäre jedenfalls das einfachste und im Hinblick auf den Export zweckmäßigste. Aber da es auch in München Filmfabriken gibt, könnte man verstehen, wenn Bayern in dieser Beziehung gewisse Ansprüche machte. Vielleicht wäre auch den Berlinern die Konkurrenz Bayerns auf diesem Gebiete sehr gesund. Der überwiegende Einfluß Berlins wird in Süddeutschland sowieso drückend empfunden. Jedenfalls könnte die Konzentration der ganzen Filmindustrie in den Händen des Reichs nur befürwortet werden, wenn Berlin sich entschieden auf den Boden der Reform stellte. Wir wollen diesen Fall im folgenden als gegeben annehmen.

Die volle Verstaatlichung oder das Staatsmonopol setzt voraus, daß alle leitenden Kräfte und Angestellte ohne Ausnahme Staatsbeamte sind. Die Arbeitnehmerfrage scheidet als rein volkswirtschaftlich aus unserer Betrachtung aus. Jedenfalls darf sie nicht so gelöst werden, daß der Betrieb darunter leidet. Was nun die Kopfarbeiter, d. h. die Männer von höherer Bildung betrifft, so können wir sie nach der oben gegebenen Schilderung des Betriebes in drei Gruppen teilen, nämlich die kaufmännische, technische und künstlerische. Von diesen sollte die letztere überhaupt keinen Beamtencharakter haben. Und zwar deshalb nicht, weil auf ihrer geistigen Tätigkeit der eigentliche Fortschritt der Industrie wesentlich beruht. Darin unterscheidet sich das Filmgewerbe von allen anderen Industrien. Bei diesen liegt die Initiative in den Händen der kaufmännischen und technischen Direktoren. Sie führen die Erfindungen aus, schließen die Kontrakte ab, machen die Kalkulationen und setzen die Preise fest. Die Blüte des Geschäfts beruht in erster Linie auf ihrer persönlichen Initiative. Bei der Filmfabrikation dagegen sind die Dichter und die übrigen Künstler die eigentlich Treibenden. Der Erfolg des ganzen Geschäfts hängt von

¹⁾ Robert Wilbrandt, Sozialismus 1919, Nr. 184.

ihrer erfinderischen Tätigkeit ab. Es liegt im Interesse eines gesunden Fortschritts, daß sie in ihrem Schaffen möglichst frei von bürokratischem Zwang bleiben, daß ihre Tätigkeit möglichst wenig beengt wird. Sie scheiden also aus dem Beamtenstaat aus.

Zu den eigentlichen Beamten gehören in erster Linie die Direktoren der verschiedenen Filmfabriken, welche letzteren auch nach der Verstaatlichung bestehen bleiben. Ob sie alle unter einem Generaldirektor stehen sollten, der das ganze Filmwesen des Reichs unter sich hätte, müßte erwogen werden. Man könnte sich auch denken, daß die Leitung der ganzen Industrie einem Reichsfilmamt übertragen würde, das sich aus Vertretern der Industrie und Delegierten der verschiedenen Reichsministerien und der Ministerien der Einzelstaaten sowie aus anderen Sachverständigen zusammensetzte. Dieses Reichsfilmamt würde ungefähr der jetzigen »Bildstelle« des preußischen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht entsprechen, in der ja auch die verschiedenen preußischen Ministerien, die am Lehrfilm Interesse haben, nämlich das für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, das für Landwirtschaft, Domänen und Forsten, das für Handel und Gewerbe und das des Innern (früher auch das Kriegsministerium) vertreten sind (S. 188 ff.). Während aber diese preußische »Bildstelle« lediglich die Herstellung der Lehrfilme unter seiner Aufsicht hat, indem sie die Filmerzeuger wie die Ufa in bestimmter Richtung anregt und berät, würde das Reichsfilmamt dieselbe Aufgabe für alle Bildstreifen, auch die Unterhaltungsfilme zu lösen haben. Zu ihm müßten außer den Vertretern der interessierten Reichsministerien und der genannten preußischen Zentralstelle natürlich auch Sachverständige aus den verschiedenen in dieser Frage kompetenten Laienkreisen gehören: Lehrer, Geistliche, Ärzte, Vertreter der Volkswohlfahrt, der Jugendorganisationen, der Kunst und Wissenschaft usw., vor allem auch Frauen. Daß Vertreter der kinematographischen Technik, Filmfabrikanten und Kinobesitzer daran teilnehmen sollen, ist kein Widerspruch zu meinen früheren Ausführungen auf S. 236. Denn diese Leute wären ja dann nicht mehr kapitalistisch interessiert. Ihre Teilnahme müßte also ganz anders beurteilt werden als es gegenwärtig unter der Herrschaft des kapitalistischen Zensurgesetzes geschehen muß. Sie wären jetzt nur technische Berater. Dieses Filmamt hätte die eingehenden Filmmanuskripte zu prüfen, Anregungen zu neuen Entwürfen zu geben, Aufgaben zu stellen, Preisausschreiben ergehen zu lassen usw.

Da große Kommissionen vom Übel sind, denke ich mir dieses Reichsfilmamt in mehrere Unterausschüsse gegliedert, einen für Beaufsichtigung der Fabriken und für Personalien, einen für Lehrfilme, einen für Unterhaltungsfilme, einen für Jugendfilme, einen für Kinoschulen,

einen für Exportfragen, einen für Preisfestsetzungen usw. Bei Fragen, die die ganze Industrie betreffen, müßte das Kollegium vollzählig zusammentreten. Besonders wichtige Aufgaben dieses Reichsfilmamts wären die Regelung des Absatzes auf Grund des vorhandenen Bedarfs und die Festsetzung der Eintrittspreise der Kinotheater.

Die Betriebsleiter der Fabriken müßten selbstverständlich Reichsbeamte bzw. Staatsbeamte sein. Ich denke sie mir als tüchtige und geriebene Kaufleute, die mit der ganzen Branche, unter anderem auch mit der Technik der Bewegungsphotographie wohl vertraut sind. Eine gewisse literarische und künstlerische Bildung würde ihnen natürlich nicht schaden. Soziales und pädagogisches Verständnis könnte ihnen die Führung ihres Amtes wesentlich erleichtern. Aber sie sollen doch in erster Linie Kaufleute sein. Hier kommt eben alles auf die Auswahl der richtigen Persönlichkeiten an. Keine Organisation kann Mißgriffe verhindern, wenn die Personen fehlen, die das Vorgeschriebene sorgfältig und gewissenhaft ausführen. Selbstverständlich müßten die Direktoren mit Überzeugung auf dem Boden der Reform stehen. Kein Direktor dürfte angestellt werden, der sich nicht ausdrücklich auf sie verpflichtet hätte. War dies bei den Kinodirektoren infolge ihrer Abhängigkeit von der Fabrikation nicht besonders wichtig, so muß hier umso mehr Wert darauf gelegt werden. Es wird sich natürlich nicht vermeiden lassen, daß die Betriebsleiter zum Teil aus dem Kreise der bisherigen Direktoren der Filmgesellschaften genommen werden. Die jetzigen Angestellten der Privatindustrie sollten überhaupt möglichst alle im Staatsdienst Verwendung finden. Dennoch wird man hierbei nicht wahllos verfahren dürfen. Es wäre nicht schwer zu ermitteln, welche von den Direktoren der Privatgesellschaften schon bisher gute Filme angefertigt und ihre Reklame in anständigen Grenzen gehalten haben. Sie wären natürlich in erster Linie zu berücksichtigen. Man brauchte zu diesem Zweck nur die Filmzeitschriften zu exzerpieren. Daß die Verfertiger der Aufklärungsfilme ausgeschlossen werden müßten, ist selbstverständlich. Jedenfalls hätten die staatlichen Direktoren sich den Grundsätzen zu fügen, von denen das Reich bei der Reformarbeit ausgehen würde. Sie müßten vom Reichsfilmamte genau formuliert werden. Dieses müßte die strenge Beobachtung der Reformgrundsätze seitens der Fabrikanten fortwährend kontrollieren. Es dürften überhaupt keine Filme produziert werden, die nicht schon im Entwurf die Billigung des Filmamts gefunden hätten. Und es dürfte kein Film an die Kinos im Lande ausgegeben werden, der nicht vor dem betreffenden Teilausschuß des Filmamts gespielt worden wäre und dessen Billigung erlangt hätte. Das sollte nicht zu schwer durchzusetzen sein. Da die Direktoren Reichsbeamte sein und ihr festes Gehalt beziehen

werden, können sie auch kein Interesse am Erzeugen von Schundfilmen haben. Das schlosse nicht aus, daß sie zur Regehaltung ihres Interesses und zur Hebung des technischen Niveaus ihrer Fabrik eine Tantième vom Reingewinn bezögen. Der letztere würde gleich sein der Differenz zwischen den Erzeugungskosten der Filme und den Leihgebühren, die die städtischen Kinos an den Staat zu zahlen hätten.

Im Unterschied von den Fabrikdirektoren wären die Filmdichter wie gesagt keine Staatsbeamten. Ihre Tätigkeit würde sich frei von amtlichem Zwang, lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalten. Die Furcht des Reichsministers Dr. Koch (S. 258), eine Film-erzeugungsstelle unter sein Ministerium zu bekommen und beaufsichtigen zu müssen, wäre also gegenstandslos. Er würde in Zukunft nur von einem oder zweien seiner Beamten im Reichsfilmamt vertreten sein. Diese hätten mit anderen Sachverständigen zusammen über die Qualität der von den Dichtern selbständig geschaffenen Entwürfe und später der nach ihnen ausgeführten Filme zu urteilen. Die Erfindung der Filme würde ohne seine und seiner Beamten Mitwirkung vonstatten gehen. Allerdings müßten es sich die Dichter gefallen lassen, daß kompetente Richter über ihre Entwürfe urteilten und sie auf ihre Zuverlässigkeit prüften. Dagegen werden sich nur diejenigen unter ihnen wehren, die schon bisher mit Vorliebe Unanständigkeiten produziert haben. Sie würden eben bei dieser Gelegenheit lernen, daß man interessant und doch zugleich anständig sein kann.

Wird bei der Prüfung der Entwürfe durch das Filmamt ein Manuskript gut befunden, so wird es vom Reich angekauft und einer Fabrik zur Ausführung zugewiesen. Wird eine Idee zwar im allgemeinen gebilligt, aber ihre Durchführung bemängelt, so kann das Manuskript zu neuer Bearbeitung zurückgegeben werden — genau so wie bei architektonischen Konkurrenzen oft Entwürfe zwar angekauft werden, aber vor der Ausführung zum Zweck der Umarbeitung wieder an den Architekten zurückgehen. Innerhalb des Kreises der Fabriken werden sich vermutlich bald Spezialitäten entwickeln, so daß im einzelnen Falle kein Zweifel sein kann, welcher Fabrik ein Entwurf von bestimmtem Charakter zur Ausführung überwiesen werden muß. Schon deshalb ist es nicht zweckmäßig, die ganze Fabrikation in einen Topf zusammenzuwerfen. Individuelle Unterschiede sind im künstlerischen Interesse erwünscht. Eine Bevorzugung einzelner Fabriken wäre ausgeschlossen, da das Reich ja nach der Verstaatlichung nicht mehr Aktionär bestimmter Gesellschaften sein würde.

Die Entwürfe könnten von den Dichtern auch den Fabrikdirektoren direkt zur Prüfung übersandt werden, besonders wenn ein solcher etwa als Regisseur oder Schauspieler schon in engeren Beziehungen zu einer

bestimmten Fabrik steht. Doch müßte auch in diesem Falle das Manuskript vor der Ausführung dem Filmamt vorgelegt werden. Jedenfalls müßte das Verhältnis des Dichters zu der staatlichen Organisation ein durchaus freies sein, wie es dem Wesen des künstlerischen Schaffens entspricht. Eine nachträgliche Kritik durch die Vor- und Nachzensur der Filme im Reichsfilmamt würde sich damit ganz gut vertragen.

Ebenso wie ein Dichter oder Literat oder Schauspieler müßte auch ein Komponist oder ein Tanzkünstler dem Reichsfilmamt Entwürfe vorlegen oder Filmmanuskripte zum Kaufe anbieten dürfen. Bei Pantomimen und Charaktertänzen werden in der Regel Dichter, Tanzkünstler und Komponisten zusammenarbeiten. Bei den Märchen werden sich Maler mit Erfolg betätigen können. Es wird sich überhaupt bei der Durchführung der künstlerischen Reform empfehlen, schon bei der Anfertigung der Entwürfe die Beihilfe von Architekten und Malern in Anspruch zu nehmen. Ich denke mir, daß sich, wenn das Richtige erst einmal erkannt ist, Künstlergenossenschaften für Filmerfindung bilden werden, in denen Maler, Architekten, Schauspieler, Komponisten und Tänzer zusammenwirken und die Manuskripte auf Grund gemeinsamer Beratung ausführen. Vielleicht wird das weibliche Element, da es sich nicht um große schöpferische Arbeit handelt, dabei eine wichtige Rolle spielen.

Das Filmamt müßte, schon um sich selbst die Arbeit zu erleichtern, bestimmte Normen für die Anfertigung der Filmmanuskripte erlassen. Diese sollten so ausführlich im Texte und so ausgiebig mit Illustrationen und Notenbeilagen ausgestattet sein, daß man ihnen mit Bestimmtheit ansehen könnte, ob der betreffende Film gleichzeitig den moralischen Anforderungen genügen und künstlerisch wirken wird. Dann fiel das Bedenken weg, daß gute Manuskripte oft zu schlechten Filmen führen und umgekehrt schlechte zu einer guten Wirkung gebracht werden können (S. 290). Dem Filmamt fiel die wichtige Aufgabe zu, falsch orientierte Filmdichter durch sanften Druck, d. h. durch Nichtgenehmigung ihrer Manuskripte zur Reform zu erziehen. Alte Filmroutiniers, die glauben sollten, mit ihren Mätzchen wieder anzukommen, werden bald spüren, woher der Wind weht. Sind sie erst ein paarmal mit ihren Angeboten abgewiesen worden, so werden sie schon wissen, in welcher Richtung sie künftig ihren Pegasus zu satteln haben. Junge unverdorbene Filmdichter aber, die sich von der Notwendigkeit der Reform durch eigenes künstlerisches Bedürfnis und durch die Lektüre der Reformschriften überzeugt haben, werden ihren Ehrgeiz darein setzen, einwandfreie Manuskripte zu liefern und ihre Ausführung so zu überwachen, daß wenn auch keine große Kunst, so doch wenigstens anständige und geschmackvolle Unterhaltung dabei herauskommt. Es

steht nichts entgegen, den erfindenden Künstlern, abgesehen von den Kaufpreisen für ihre Manuskripte, die nicht (wie jetzt) zu niedrig bemessen werden dürften, und abgesehen von den Preisen bei den Konkurrenzen auch noch von jeder Kopie des Films eine Tantième in Höhe eines Prozentsatzes der Herstellungskosten zu gewähren.

Nachdem ein Filmmanuskript genehmigt und einer bestimmten Fabrik zugewiesen ist, sucht sich der Direktor derselben zum Zweck der Ausführung diejenige Schauspielertruppe aus, die sich seiner Meinung nach am besten dazu eignet. In vielen Fällen wird das Manuskript schon einer bestimmten Truppe, zum mindesten einer Diva oder sonst einem Star auf den Leib geschrieben sein. Die Schauspieler dürften, da sie Künstler sind, ebenfalls nicht dem Beamtenstaat angehören. Eine feste Anstellung bei einer bestimmten Fabrik würde sie in der Freiheit ihres Schaffens beeinträchtigen. Ich denke mir, daß ihre Tätigkeit nur durch Angebot und Nachfrage geregelt werden sollte. Bei der Wahl der Truppe könnten die Wünsche des Dichters, der ihr vielleicht selbst als Regisseur oder Schauspieler angehört, berücksichtigt werden. Jedenfalls müßte der Dichter das Recht haben, bei der Auswahl der Persönlichkeiten und bei der Ausführung des Films mitzuwirken. Die Gefahr also, daß die Tätigkeit der ausführenden Künstler durch die Sozialisierung bürokratisiert werden und dadurch in Schlendrian oder starre Routine verfallen könnte, wäre bei dieser Organisation ausgeschlossen.

Das Amt des Dramaturgen könnte in Zukunft nicht mit den Fabriken, sondern nur mit dem Filmamt verbunden sein. Denn den Fabriken steht ja keine Entscheidung über die Zulassung eines Filmes zu. Beim Filmamt aber wird man mehrere Persönlichkeiten brauchen, um die zahlreichen eingehenden Manuskripte zu prüfen, das zweifellos Schlechte gleich auszuschneiden, das Gute zu rubrizieren, die Entscheidung des Filmamtes darüber durch Berichterstattung vorzubereiten und die Filme schließlich kinogerecht zu machen.

Das kaufmännische und technische Personal, d. h. die Beamten, Angestellten und Arbeiter der Fabriken müßten natürlich ebenso wie die Direktoren vom Staat engagiert werden. Die Kopfarbeiter unter ihnen werden am besten als Beamte angestellt, die Handarbeiter gegen Tagelohn oder im Akkord beschäftigt. Künstlerische Initiative wird auch den Kopfarbeitern dieser Klasse nicht zugemutet. Man erwartet von ihnen nur, daß sie ihr Amt in gleichmäßiger, treuer und gewissenhafter Pflichterfüllung versehen. Ob und wie weit man ihnen einen Anteil am Gewinn zugestehen, und wie man diesen berechnen will, mögen die Sozialpolitiker ausmachen. Jedenfalls sollte aber dabei eines beachtet werden: Ein Hereinreden der Handarbeiter in die Verwaltung

oder gar eine Kontrolle der Filmerzeugung und der Preisfestsetzung durch dieselben ist in einer Industrie, die industriellen Weitblick, pädagogischen Takt und künstlerische Feinfühligkeit verlangt, ausgeschlossen. Wir wünschen nicht, auch diese Seite unserer Kultur dadurch heruntergedrückt zu sehen, daß man den Unterschied zwischen geistiger und körperlicher Arbeit aufhebt oder geradezu die körperliche Arbeit zum herrschenden Faktor macht.

Wie viele Fabriken das Reich oder der betreffende Einzelstaat betreiben will, hängt vom Bedürfnis ab. Entscheidend ist dafür vorläufig die Zahl der bei der Sozialisierung vorhandenen Kinos. Da bis dahin sehr viele neu gegründet sein werden, wenn man nicht die Konzessionspflicht schleunigst einführt, wird das erste, was zu geschehen hat, die Unterlassung weiterer Neugründungen sein. Das heißt, es werden nicht nur keine neuen Kinos, sondern auch keine neuen Filmfabriken gegründet werden dürfen. Da nach Ausführung der Verstaatlichung die Steuer wegfällt und durch die direkten Einnahmen aus den Eintrittskarten ersetzt wird, haben weder das Reich noch die Einzelstaaten und Gemeinden ein Interesse daran, die Zahl der Kinos und Filmfabriken über den Bedarf hinaus zu vermehren. Es darf deshalb auch den Städten keine Freiheit gewährt werden, so viele Kinos neu zu gründen wie sie wollen. Vielmehr muß das im Kommunalisierungsgesetz vorgesehene Genehmigungsrecht der Landesbehörden in dem Sinne aufgefaßt und angewendet werden, daß eine Vermehrung der Kinos ins Uferlose vermieden wird. Natürlich wird das Reich den Wunsch haben, seine Einnahmen aus der Filmfabrikation zu steigern, und auch die Städte werden nicht gerne auf eine Vermehrung ihrer Einnahmen durch Neugründung von Kinos verzichten. Aber dieser fiskalische Gesichtspunkt hat zurückzutreten hinter der Rücksicht auf das Volkswohl. Man wird dabei immer von der Tatsache ausgehen müssen, daß das unterhaltende Kino nicht wie das Theater oder die bildende Kunst eine absolute Kulturnotwendigkeit ist. Vor Edisons Erfindung stand die europäische Kultur sicher höher als nach ihr. Die Zeitgenossen Goethes und Schillers kannten das Kino nicht und würden entsetzt sein, wenn sie seine Leistungen zu sehen bekämen. Kultur und Zivilisation sind zwei verschiedene Dinge. Das Kinodrama gehört zur Zivilisation und kann höchstens der Kultur etwas angenähert werden. Es ist aber keine Kulturnotwendigkeit. Die Menschen müssen nicht notwendig abends in verdunkelten Sälen sitzen und — bestenfalls — ihre Augen und Nerven verderben. Es gibt andere und bessere Vergnügungen. Das Volk verlangt nun aber einmal seine Circenses. Und da man in unserem Klima nicht wie in Griechenland und Italien im offenen Amphitheater unter freiem Himmel

sitzen kann, so mag man ihm sein Vergnügen in den Lichtspielsälen bieten. Sind die Kinovorführungen auch ungesunder als die römischen Gladiatorenkämpfe und die spanischen Stierkämpfe, die bei uns verboten sind, so kann man ihre Schädigungen doch vermindern. Und man sollte sie wenigstens so gut wie möglich gestalten und vor allen Dingen mit Maß und Beschränkung darbieten. Solange der kapitalistische Betrieb fort dauert, wird die Vermehrung dieser Kulturlosigkeit lawinenartig zunehmen. Hoffentlich entschließt man sich bald, ihr Einhalt zu tun.

Ein Hauptvorteil der Sozialisierung, so wie ich sie mir denke, besteht aber darin, daß sie die Kräfte freimacht, die uns, wenn auch nicht eine Kinokultur, so doch eine anständige und halbwegs künstlerische Kinozivilisation beschern können. In dieser Beziehung möchte ich dafür eintreten, daß zu der schöpferischen Tätigkeit auf diesem Gebiete auch weitere Kreise, besonders Frauen herangezogen werden. Ich halte es für bedenklich, daß die Filmproduktion sich bisher ganz in den Händen von Fachmännern, noch dazu solchen von ganz bestimmtem Charakter befunden hat. So wie schon im Filmamt Laien sitzen sollen, wären diese auch zu ermuntern, an den Konkurrenzen teilzunehmen. Wenn es sich um große Kunst handelte, würde ich dem Dilettantismus gewiß nicht das Wort reden. Aber da es sich ja nur um eine geschmackvolle Schausstellung handelt, sehe ich nicht ein, warum nicht jeder Laie, der Geschmack in künstlerischen Dingen und vielleicht ein gewisses dichterisches und schauspielerisches Talent hat, seine Erfindungsgabe hier sollte erproben können. Das Reichsfilmamt müßte die Gebildeten durch Preisausschreiben dazu aufmuntern. Zum Beispiel: Es wird ein Film aus Tausendundeinenacht oder aus Grimms Märchen verlangt. Oder es soll ein Tanzfilm nach der Melodie eines großen Tondichters komponiert werden. Oder es werden erfinderische Kräfte für eine musikalische Pantomime aus dem dörflichen Leben oder für eine Humoreske aus der heutigen Gesellschaft mit harmloser Verspottung der Schwächen gewisser Bevölkerungsklassen aufgerufen. Dabei müßte der Inhalt nicht zu genau spezialisiert, sondern dem Erfinder möglichste Freiheit gelassen werden. Denn es kommt ja darauf an, Neues zu schaffen, die Filmindustrie auf ein höheres Niveau emporzuheben. Das kann nicht durch Pedanterie und bürokratischen Zwang geschehen.

Mit der Verstaatlichung der ganzen Industrie müßte natürlich auch eine Verstaatlichung der schon bestehenden Kinoschulen Hand in Hand gehen. Als Gegengrund kann nicht angeführt werden, daß der Staat anderwärts, z. B. auf dem Gebiete der Musik die Ausbildung des Nachwuchses privaten Schulen, nämlich den Konservatorien überläßt. Denn schlechte Kinoschulen können unendlichen Schaden an-

richten, während durch schlechten Musikunterricht in erster Linie die Musiker selbst, die ihn erhalten, geschädigt werden.

Natürlich würde alle Organisation nichts nützen, wenn der Staat nicht die geeigneten Persönlichkeiten ausfindig machte, um dieses Skelett mit Fleisch und Blut zu umkleiden. Aber das gilt für jede staatliche Einrichtung. Der Staatsmann und Gesetzgeber kann nicht mehr tun als den Rahmen schaffen, d. h. die verhältnismäßig günstigsten Bedingungen für die freie Entwicklung der Persönlichkeiten herbeiführen. Ich glaube, daß das bei meinen Vorschlägen der Fall ist, und hoffe, damit die Einwände, die bisher gegen die Verstaatlichung erhoben worden sind, beseitigt zu haben.

Der erste von ihnen ist wie gesagt der, daß dadurch die Initiative gelähmt würde. Ihn hat sich auch der Bilderbühnenbund deutscher Städte zu eigen gemacht, indem er in seinen Leitsätzen zur Lichtspielreform sagt: »Grundsätzlich nicht zu sozialisieren ist die Filmaufnahme und die Filmeinfuhr, weil auf diesem Gebiete nur der freie Wettbewerb aller Kräfte den Entwicklungsmöglichkeiten des Filmwesens gerecht werden und dem Wettbewerb des Auslands standhalten kann.« So sehr ich dieses Bedenken gegen die Sozialisierung im allgemeinen für berechtigt halte, besonders soweit es das Hereinreden der Handarbeiter in die Kopfarbeit betrifft, so wenig kann ich doch bei der Filmproduktion eine Gefahr darin sehen, vorausgesetzt, daß die Künstler von der Bürokratisierung verschont bleiben und ihnen ein freier Wettbewerb ermöglicht wird. Der Einwurf würde nur dann berechtigt sein, wenn die Sozialisierung so aufgefaßt würde, daß Betriebsräte aus den Kreisen der Arbeiter den Dichtern, Schauspielern und Fabrikdirektoren ins Handwerk pfuschen und ihnen ihre Arbeit vereiteln dürften.

Den zweiten Einwand, die Gefahr der Fiskalisierung, glaube ich durch meine Vorschläge zur Organisation des Reichsfilmamts völlig beseitigt zu haben. Wenn freilich ein Generaldirektor an die Spitze der ganzen Filmerzeugung gestellt würde und der Staat von ihm eine möglichstste Steigerung der Produktion und der Einnahmen verlangte, so könnte wohl der Fall eintreten, daß wir wieder in den alten Schund und Kitsch zurückverfielen. Wenn aber der Staat von der selbstverständlichen Voraussetzung ausgeht, daß der Film nur als Lehr- und Naturfilm einen Kulturwert hat, als Spielfilm dagegen nur ein notwendiges Übel ist, dann kann die Sozialisierung unmöglich Schaden stiften. Jedenfalls sind die Gefahren des Hinabgleitens infolge von Gewinnsucht dann geringer als beim privatkapitalistischen Betriebe.

Der dritte Einwand, daß durch die Verstaatlichung viele Kinoindustrielle brotlos werden würden, könnte doch nur dann Geltung haben, wenn die Absicht bestände, alle Angestellten und Arbeiter zu

entlassen und die Zahl der bestehenden Kinos und Filmfabriken zu verringern. Diese Absicht besteht aber gar nicht. Man will sie nur nicht ins Ungemessene anwachsen lassen. Die bisher in der Branche Beschäftigten sollen in die sozialisierte Industrie übernommen werden.

Schwerer wiegt der vierte Einwand, nämlich die Besorgnis, daß die Einnahmen nach der Einführung der Reform, die mit der Verstaatlichung verbunden sein soll, zurückgehen werden. Man meint, es wäre klüger, wenn der Staat sich auch fernerhin durch die Steuern einen Anteil am Gewinn sicherte. Ich habe schon bei der Kommunalisierung ausgeführt, daß diese Befürchtung nicht begründet ist. Die Einnahmen der Kinos sind jetzt ungeheuer groß (S. 261, 300). Die Lust am Laufbilde ist nun einmal vorhanden und in weiten Volkskreisen so verbreitet, daß der Wegfall des Dramas und die Beschränkung auf künstlerisch gute Filme den Besuch schwerlich sehr herabsetzen würde. Und wenn dies anfangs auch der Fall sein sollte, so wird es sich, wie ich glaube, sehr bald wieder ausgleichen. Wir rechnen doch alle mit einer allmählichen Erziehung des Volkes, einer wenn auch langsamen, doch sicheren geistigen Höherentwicklung der ärmeren Schichten. Am meisten wohl diejenigen, die ihnen jetzt noch nicht die Reife zuerkennen, daß sie die Pflichten, die man ihnen auferlegt hat, erfüllen können. Jedenfalls halten gerade sie es am meisten für notwendig, alles Erdenkliche für die Volkserziehung zu tun. Dazu gehört auch die Kinoreform. Ich gebe zu, daß der Geschmack gerade der Volkskreise, die für den Kinobesuch hauptsächlich ins Gewicht fallen, jetzt noch sehr tief steht, und daß deshalb vielleicht die Arbeiter nach der Sozialisierung und Reform zunächst nicht in solchen Scharen ins Kino strömen werden wie bisher. Ich könnte darin nur einen Gewinn sehen und diesen zeitweisen Rückgang als ein Symptom der Besinnung und der zunehmenden Gesundung des Volkes begrüßen. Aber ich fürchte, das wird nur kurze Zeit dauern. Und wenn die Leute dann wieder kommen, sollen sie wenigstens ein anderes und besseres Kino finden. Vom Staat aber wäre es eine große Kurzsichtigkeit, wenn er, zufrieden mit den gegenwärtigen hohen Steuern und im Hinblick auf die Kosten der Enteignung eine Verstaatlichung ablehnen wollte, die ihm vielleicht nach zehn Jahren infolge der Verbesserung der Qualität und der Verringerung der Herstellungs- und Vertriebskosten ein Mehrfaches der bisherigen Einnahmen einbringen wird.

Die kulturelle Bedeutung der Kinofrage aber gipfelt beim Staat ebenso wie bei den Städten in der Überzeugung, daß es nicht die Aufgabe der Behörden sein kann, möglichst viel Geld einzunehmen, sondern das geistige und körperliche Wohl der Bürger zu fördern. Wenn alle Opfer, die für diesen Zweck gebracht werden, sich so gut

rentieren würden, wie es die Ausgaben für gute Filmfabrikation voraussichtlich einst tun werden, so könnte unser Reichsfinanzminister recht zufrieden sein. Jedenfalls ist es sinnlos, für Schulzwecke und allgemeine Volksbildung Millionen auszugeben und gleichzeitig um eines lumpigen Steuergewinnes willen ein Volksunterhaltungsmittel frei gewähren, d. h. moralisch und künstlerisch verkommen zu lassen, durch welches alle mühsam errungene Volksbildung wieder zunichte gemacht wird.

Der fünfte und letzte Einwand, der gegen die Verstaatlichung erhoben werden kann, ist ein politischer. Ihn halte ich für den allerschwerwiegendsten. Der Abgeordnete Cohn hatte ganz recht, als er es für eine große Gefahr erklärte, das Kino in völlige Abhängigkeit von der jeweils herrschenden Regierung zu bringen. Unrecht hatte er nur darin, daß er diese Gefahr in der Beherrschung des Kinos durch eine bürgerliche Regierung sah, während sie doch natürlich in der Beherrschung durch die äußerste Linke, d. h. durch die Gasse liegt. Ja, wenn wir noch den alten Beamtenstaat hätten, dem wir z. B. das württembergische Lichtspielgesetz verdanken, dann wüßten wir, daß der Film nur zu guten Zwecken verwendet werden, und daß der Staat ihn agitatorisch nur im nationalen Sinne, nicht zugunsten irgend einer Partei benutzen würde. Schon unter der heutigen Regierung, die bekanntlich nur zum Schein eine parlamentarische, in Wirklichkeit aber eine Parteiregierung, eine Arbeiterregierung ist, sind wir dessen nicht sicher. Allein wir wissen doch wenigstens, daß in der Verwerfung des Schundfilms alle, auch die Mehrheitsparteien einig sind, und wir dürfen hoffen, daß durch die paritätische Zusammensetzung des Reichsfilmamts eine einseitige politische Propaganda möglichst hintangehalten wird.

Sollte freilich die politische Entwicklung noch weiter nach links gehen, wie man fast befürchten muß, sollte der Bolschewismus einmal siegen und wir mit der Räterepublik beglückt werden, dann kann das inzwischen verstaatlichte Kino zu einer so maßlosen Verhetzung der Stände gegeneinander, zu einer so schrankenlosen Aufpeitschung der Volksleidenschaften mißbraucht werden, daß man wünschen müßte, nicht für seine Verstaatlichung eingetreten zu sein. Aber wenn dieses Unglück erst einmal über Deutschland hereingebrochen sein wird, wenn wir erst einmal russische Zustände bekommen haben, dann ist es nicht mehr von großer Bedeutung, ob sich der allgemeine Niedergang der Kultur, der uns dann bevorsteht, auch auf das Kino ausdehnt. Dann wird eben alles in die schlammigen Fluten des geistigen und materiellen Untergangs hineingerissen. Dann sind auch alle anderen Staatseinrichtungen wertlos geworden oder ihre Wirkung

ins Gegenteil verkehrt. Hoffen wir auf den gesunden Sinn des deutschen Volkes, daß es soweit nicht kommen wird.

Nachträge.

1. Zur Ästhetik des Films.

Während des Druckes, der sich länger als ich annahm, hingezogen hat, sind ein paar Kinobücher erschienen, über die ich noch kurz berichten muß. Leider habe ich sie beim Druck und teilweise auch bei der Korrektur nicht mehr benützen können. Ich bedaure das um so mehr, als zwei von ihnen eine Ästhetik des Kinodramas enthalten, die erste mir bekannt gewordene, die nicht auf dem Boden der Reform steht, sondern von dem jetzigen Zustand des Kinodramas ausgeht. Zwar hätten sie mich in meinem Urteil über das Kinodrama, auch wenn ich sie gekannt hätte, in keiner Weise irre gemacht. Aber ich hätte meine Kritik wahrscheinlich in einigen Punkten schärfer gefaßt, weil ich unmittelbar an sie hätte anknüpfen können.

Ihre Verfasser, Dr. Pordes und Urban Gad, sind, soviel ich weiß, beide »vom Bau«. Das heißt sie stehen durch ihre berufliche Tätigkeit im Dienste des Kinokapitals. Wenn sie auch nicht gerade im Auftrag der großen Konzerne schreiben, so handeln sie doch tatsächlich in ihrem Interesse. Man darf also annehmen, daß sie ungefähr die Anschauungen vertreten, die in den Kreisen der intelligenteren Filmfabrikanten, Filmverleiher und Kinobesitzer herrschen. So wie sie denken gewiß die meisten Filmschriftsteller, Regisseure und Schauspieler, die die jetzigen von uns bekämpften dramatischen Filme schreiben, ausführen und verbreiten. Und hinter ihnen stehen die Hunderttausende und Millionen, die sich an diesen Filmen ergötzen und sie als wahre und echte Kunst hinnehmen. Selbstverständlich ist das nur infolge fundamentaler Irrtümer möglich, die uns anderen zwar unverständlich sind, die aber nun einmal bestehen und nicht mit einer lässigen Handbewegung beiseite geschoben werden können. Die Gedankengänge dieser großen Masse sind aus beiden Büchern leicht zu erkennen, und deshalb muß man sich die Mühe nehmen sie zu analysieren und zu widerlegen. Man kann aus ihnen ersehen, daß wir Kinoreformer durchaus nicht gegen Windmühlen kämpfen, und daß unsere Gegner das, was wir ihnen unterlegen, wirklich glauben. Auch läßt sich diesen Irrtümern eine gewisse Folgerichtigkeit nicht absprechen. Man kann sie nur widerlegen, wenn man auf die Grundtatsachen des ästhetischen Erlebens zurückgreift, die sich nicht mit ein paar Worten erledigen lassen. Um so weniger als sich diese Widerlegung gegen eine große Massenpsychose richtet, die sich als vox

populi vox dei jeder Beweisführung entzieht. Deshalb fällt es auch den Wortführern dieser Massenpsychose gar nicht ein, polemisch aufzutreten und sich etwa gegen unsere Angriffe zu verteidigen. Wissen sie doch ganz genau, daß nicht sie, sondern wir uns in der Defensive befinden. Darum tun sie so, als ob die Reformliteratur überhaupt nicht existierte, verschweigen ihre wichtigsten Publikationen und reden so, als wenn niemals ein Zweifel an der Richtigkeit ihrer Anschauungen geäußert worden wäre. Zwar halten sie mit ihrer Kritik der jetzigen Filmproduktion keineswegs zurück. Ihre Bedenken gegen dieselbe stimmen zum Teil ganz mit den unsrigen überein. Sie sind auch — den gegebenen Standpunkt einmal als richtig angenommen — durchaus verständlich und beherzigenswert. Der wesentliche Unterschied ihrer Betrachtungsweise von der unsrigen besteht nur darin, daß sie sich prinzipiell auf den Boden der herrschenden Kinodramatik stellen. Nur in Einzelheiten bemühen sie sich, sie zu verbessern, während wir — wenigstens ich — die ganze Kunstgattung als solche verwerfen. Die Gefahr derartiger Schriften besteht nun darin, daß die meisten Reformer, die nicht so weit gehen wie wir, sondern das Drama, wenn auch in verbesserter Form, gelten lassen, in ihnen die Möglichkeit finden, sich hinter irrigen Behauptungen zu verschanzen. So gewinnen sie dann leicht die Überzeugung, mit diesen Palliativmitteln, diesen kleinen Verbesserungen sei es getan, eines Weiteren bedürfe es nicht.

Die beiden Genannten gehen von der ihrer Meinung nach selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß das Kinodrama Kunst, und zwar besonders gute Kunst sei. Sie behandeln deshalb seine Darstellungsmittel und angeblichen Gesetze ebenso ernsthaft, wie unsere großen Dichter, Kunstkritiker und Ästhetiker die Gesetze des Wortdramas behandelt und erforscht haben. Dabei setzen sie sich mit heiterer Unbekümmertheit über die Einwendungen gegen seinen Kunstwert sowie über die ethischen Bedenken hinweg, die besonders während des letzten Jahres gegen die kriminellen und sexuellen Filme geltend gemacht worden sind. Kaum daß einmal leise angedeutet wird, hier sei nicht alles in Ordnung, nicht ganz so, wie es eigentlich sein sollte. Oder daß in Erwägung gezogen wird, wie etwa die poetische Gerechtigkeit noch besser gewahrt, will sagen das moralische Mäntelchen noch etwas schöner drapiert werden könnte als man es bisher getan hatte.

Beide Verfasser halten den Wetteifer des Kinodramas mit dem Wortdrama nicht nur für berechtigt, sondern auch für selbstverständlich. Ja sie glauben sogar, daß aus diesem Kampf das Filmdrama unzweifelhaft als Sieger hervorgehen wird. Der Unterschied zwischen

beiden Gattungen, der sich besonders aus der Stummheit des Films ergibt, wird zwar auch von ihnen nicht verkannt. Aber sie vermeiden es, die nötigen ästhetischen Konsequenzen daraus zu ziehen. Daß der Film als dramatische Schöpfung nur photographierte Pantomime, nicht photographierte Theateraufführung sein sollte, diese wie ich meine selbstverständliche Forderung ist beiden Verfassern nicht aufgegangen. Vor allem aber lassen sie die Erkenntnis vermissen, daß das Streben nach völliger Übereinstimmung mit der Natur, d. h. nach wirklicher Täuschung, das dem Film eigen ist, einen Abfall von der wahren Kunst bedeutet. Grade dieses Streben erscheint ihnen vielmehr als ein Beweis für seine künstlerische Überlegenheit. Sie sind also in dieser Beziehung kritiklose Anhänger einer längst überwundenen Kunstrichtung, des Naturalismus. Deshalb wollen sie auch von symbolischer Auffassung, von Abstraktion und bewußter Stilisierung durchaus nichts wissen. Die spezifischen Gattungen der positiven Kinoreform, Burleske, Karikatur, Märchen, Phantasiefilm, Tanz usw. werden zwar kurz erwähnt, aber keineswegs in ihrer Bedeutung gewürdigt. Im Gegenteil, sie werden nur als Nebengattungen anerkannt, denen gegenüber das soziale Drama mit seinen aus dem modernen Leben genommenen Problemen durchaus die Hauptrolle spielt. Dieses wirkliche Leben ist es, was ihrer Ansicht nach — und darin dürften sie recht haben — die große Masse der Menschen ins Kino zieht. Sie billigen das auch durchaus — trotz aller verlogenen Kinodramatik, für die ihnen der Sinn völlig abgeht. Kurz, der Standpunkt der beiden Verfasser ist, an der Reformliteratur gemessen, durchaus veraltet. Ihre Bücher haben nur insofern einen gewissen historischen Wert, als sie authentische Formulierungen, gewissermaßen offizielle Kundgebungen des Kinokapitals über die von ihm geschaffene und verbreitete »Kunst« sind. Sie beweisen, wie notwendig die Kinoreform war und immer noch ist. Denn man sieht aus ihnen, daß es sich hier um grundlegende festeingewurzelte Irrtümer handelt, über die man nur durch prinzipielle Erörterungen ins klare kommen kann.

Die Ästhetik des Films ist bisher, abgesehen von den Schriften von Häfker und mir, von keinem Autor so ausführlich behandelt worden wie von Dr. Pordes in Wien¹⁾. Sein Buch ist, vom Standpunkt der heutigen Kinodramatik aus gesehen, gut und außerdem in einem kultivierten Deutsch geschrieben. Es steht literarisch weit über den früheren Gelegenheitsartikeln mancher Kino»doktoren«, über die ich oben (S. 11) ein abfälliges Urteil abgeben mußte. Da es den bisherigen Standpunkt der Kinodramatik zu rechtfertigen sucht, ist es

¹⁾ Dr. Viktor Pordes, Das Lichtspiel, Wesen, Dramaturgie, Regie. Wien 1919.

jedenfalls von allen, die an ihr beteiligt sind, mit Freuden begrüßt worden. Die scheinbar überzeugende Beweisführung wird vielleicht sogar manchen Anhänger der Reform vorübergehend irre machen. Um so wichtiger scheint mir der Nachweis, daß die ganze Darstellung des Verfassers auf einem durchaus ungenügenden und trügerischen ästhetischen Fundament aufgebaut ist. Das ergibt sich zwar schon aus unserem Kapitel »Ästhetisches«, soll aber hier doch noch einmal im einzelnen nachgewiesen werden.

Pordes trägt mit großem Geschick alles zusammen, was zugunsten des Kinodramas als Kunstform angeführt werden kann. Und er gibt seiner Darstellung einen wissenschaftlichen Anstrich, der den Leser unwillkürlich einnimmt. Sein anscheinend gutes Verständnis für dramatische Wirkungen im allgemeinen, seine häufige Erwähnung der ästhetischen Illusion und sein Wertlegen auf die Spannung im besonderen könnten im ersten Augenblick den Anschein erwecken, als ob er auch das Wesen des dramatischen Films richtig erkannt hätte. Bei genauerem Hinsehen aber überzeugt man sich bald, daß er unter »Illusion« etwas ganz anderes versteht als ich, der ich die spezifisch künstlerische Illusion in meinem »Wesen der Kunst« zum Mittelpunkt des ästhetischen Erlebnisses gemacht habe. Er sieht nämlich in ihr keine spielende oder durchschaute Selbsttäuschung, keine »bewußte Selbsttäuschung«, bei der sich der Zuschauer immer dessen bewußt bleibt, daß er getäuscht werden soll, sondern vielmehr eine wirkliche Täuschung, wie sie nur durch das völlige Sicheinfühlen in die Darstellung zustande kommen kann. Und dieser fundamentale ästhetische Irrtum, den ich nun seit 1895 so oft bekämpft und wie ich glaube, endgültig widerlegt habe, der aber, wie es scheint, nicht auszurotten ist, führt ihn dazu, daß er den ungeheuren Abstand des Kinodramas vom Wortdrama, was die Stärke und Reinheit der ästhetischen Wirkung betrifft, gar nicht empfindet. Er glaubt allen Ernstes, in der Kunst komme es auf eine möglichst weit getriebene Täuschung an, und weil er diese beim Film findet, in höherem Maße findet als beim Wortdrama, so schreibt er ihm eine Überlegenheit zu, die gar nicht vorhanden ist, vielmehr in Wirklichkeit einen Mangel bedeutet.

Zum Teil beruht dieser Irrtum darauf, daß Pordes die Literatur nicht genügend kennt. Nicht nur, daß ihm offenbar mein »Wesen der Kunst« (2. Aufl., 1907) unbekannt geblieben ist: er hat auch meinen Kinovortrag von 1912 und meine »Nationale Kinoreform« von 1918 nicht gelesen. Aus dem einzigen Zeitschriftenaufsatz von mir, den er erwähnt, schließt er ganz willkürlich auf meine »unverhohlene Gegnerschaft gegen das Kino«, während ich doch, wie jetzt auch das Kapitel »Zukunftsmöglichkeiten« beweist, gar nicht das Kino, sondern

nur das Kinodrama bekämpfe. Wenn er nun gar zur Charakteristik meines Standpunkts behauptet, meine Kritik am jetzigen Kino sei durch dessen neuere Entwicklung veraltet und überholt, so kann er damit die Ereignisse des Jahres 1919 jedenfalls nicht meinen. Denn grade sie haben doch den unkünstlerischen, sensationellen und unsittlichen Charakter des gegenwärtigen Kinodramas zur Genüge bewiesen. Man sollte über solche Fragen nicht schreiben, ohne wenigstens die wichtigste Literatur darüber zu kennen. Die paar zufällig aufgegriffenen Schriften, die Pordes erwähnt, und unter denen z. B. auch Ackerknechts »Lichtspiel« fehlt, tun es wirklich nicht. Man kann diese Dinge nicht ganz aus dem eigenen Leibe herausspinnen.

Pordes hält den dramatischen Film zwar in vielen Punkten für verbesserungsbedürftig, übt aber an der Kunstform als solcher keine Kritik. Sogar offenbare künstlerische Mißgriffe im einzelnen will er nicht als solche gelten lassen. So erscheint es ihm z. B. (ebenso wie Gad) durchaus berechtigt, daß die Schauspieler bei der Aufnahme wirklich sprechen, also im Bilde die Lippen bewegen (vgl. oben S. 80). Nur sollen sie die Worte nicht zu stark artikulieren, weil man sie ihnen ja doch nicht vom Munde ablesen kann. So hat er auch gegen die unkünstlerischen Zwischentitel als solche nichts einzuwenden, da man ja auch an Gemälden und Statuen in Museen Titel anbringe(!). Nur bei ihrer Formulierung solle man vorsichtig sein und nichts hineinbringen, was besser als Bild vorgeführt würde.

Der Hauptfehler ist aber seine ganze Auffassung der Filmdramatik. Während die Reform, wie gesagt, im Phantastischen und Märchenhaften, in der Komik und Karikatur die Zukunft des Films sieht, meint er, man dürfe den Schwerpunkt nicht auf diese Gattungen legen. Die Humoreske und Burleske gehöre zu den »Kinderkrankheiten« des Films, die früher einmal eine gewisse Rolle gespielt hätten, jetzt aber überwunden seien. Der Film sei vielmehr seinem Wesen nach Darstellung des wirklichen Lebens, des Lebens, so wie es tatsächlich ist, in seiner ganzen Mannigfaltigkeit und Tiefe. Und zwar dramatische Darstellung dieses Lebens. Die von anderen ausgesprochene Behauptung, die sich übrigens auch bei Gad findet, der Film sei mit dem Roman und der Novelle am nächsten verwandt, er sei nichts anderes als in Bildern übersetzte epische Poesie, wird von Pordes bekämpft. Man könne den Film, so meint er, nur mit dem Drama vergleichen. Seine Kunstform sei »immanent dramatisch«. Er sei eigentlich nur eine »Spielart des Dramas« und gleiche diesem nach seinem innersten Wesen vollkommen, trotz der Wortlosigkeit, die ihn davon unterscheide. Dafür aber habe er den Vorzug des »unbegrenzten Milieus«, durch welches sich dem Künstler eine viel größere Fülle von

Möglichkeiten zur Realisierung darbiete. Schon damit sei dem Film die Überlegenheit über das Drama gesichert.

Diese Überlegenheit soll sich nun auch da zeigen, wo der Film scheinbar hinter dem Drama zurückbleibt. So wird z. B. seine Stummheit als ein besonderer Vorzug angepriesen, insofern das Fehlen des Wortes dem Zuschauer einen viel größeren Spielraum für die Betätigung der Phantasie lasse, als ihm beim genauen Ausdruck der Gedanken durch das Wort im eigentlichen Drama gewährt werde. In diesem werde das Wort gar oft zum »Prokrustesbett des Sinnes«. Es ist nicht recht klar, was der Verfasser damit meint. Soll das etwa heißen, daß das Wort den Sinn anders wiedergibt, als ihn der Dichter gemeint hat? Das dürfte doch nur in Ausnahmefällen zutreffen. Im allgemeinen wird man es für die Regel halten dürfen, daß der Dichter Deutsch kann und daß der Zuschauer genau das beim Spiel denkt, was jener bei der Erfindung gedacht hat. Das ist aber ohne Zweifel durch den Hinzutritt des Wortes in höherem Maße gewährleistet als durch das stumme Spiel, das dem Beschauer freie Hand läßt zu denken, was er will. Pordes ist so blindlings für den Film eingenommen, daß er grade diese Unsicherheit für einen Vorzug hält und es als einen Nachteil des Dramas betrachtet, daß der Dichter durch das Wort in den Stand gesetzt wird, den Sinn der Handlung, die Eigenschaften und Gefühle der Personen bis ins einzelne hinein klar zu charakterisieren. Das Wort, das im Filmtitel erscheint, geniert ihn also durchaus nicht, aber das Wort im Munde des Schauspielers ist für ihn eine Lahmlegung der Phantasie, ein »Prokrustesbett des Sinnes«! Schlimmer kann man doch die Dinge nicht verwirren und auf den Kopf stellen. Ja er geht sogar noch weiter und behauptet, durch den Wegfall des Wortes entstehe eine größere Anteilnahme des Beschauers an den Schicksalen der vorgeführten Personen (!) Der Romanschriftsteller z. B. schildere diese »objektiv, d. h. ohne innere Anteilnahme«, im Kino dagegen, wo sie dem Dichter (und Zuschauer) leibhaftig vor Augen träten, erlebe er sie dementsprechend auch wirklich. Es komme nur auf eine deutliche und eindrucksvolle Mimik an. Und um diese zu ermöglichen, sei die zeitweise Vergrößerung eines Gesichts, die mit den gewöhnlichen Bewegungsbildern alternierende Naheinstellung oder Großaufnahme notwendig. Die Geschmacklosigkeit, die in diesem Wechsel des Maßstabs und der daraus hervorgehenden Unruhe liegt (S. 86), empfindet er also durchaus nicht als Fehler: Ein merkwürdiger Beweis dafür, wie auch intelligente Menschen durch die Gewohnheit in ihrem Urteil irre gemacht werden können. Man hat sich an alles das nun einmal durch jahrelange Übung gewöhnt, deshalb nimmt man auch an den größten Stilligkeiten keinen Anstoß mehr.

Die Freiheit von Ort und Zeit ist ganz gewiß ein Vorzug des Films, den er nach Kräften ausnützen sollte. Sie ist neben der Stummheit und der Möglichkeit phantastischer Abweichungen von der Natur das eigentlich stilbildende Moment dieser Kunstgattung. Aber daraus nun auf eine Minderwertigkeit der Wortbühne zu schließen, geht doch nicht an. Nach Pordes ist es ein Hauptvorteil des Films, daß er nicht an die »Enge und Beschränkung der Wortbühne« gebunden ist, daß er sich über den »kunstvoll ausgerechneten erzwungenen Szenenaufbau, die oft mühsam konstruierte Algebra der Szenen- und Personenfolge« des Theaters hinwegsetzen kann. Der Verfasser vergißt hierbei vollständig, daß sich für jede Kunst aus dem Material und der Technik gewisse Beschränkungen ergeben, die auszuschalten gar nicht in ihrem Interesse liegt, da sie ja die Bewußtheit der Selbsttäuschung garantieren und da aus dem Kompromiß mit ihnen gerade das hervorgeht, was wir den Stil der Darstellung nennen. Es ist für den Wert einer Kunst vollkommen gleichgültig, wie groß die Beschränkungen sind, die für sie aus dem Material, der Technik und den sonstigen äußeren Verhältnissen erwachsen. Entscheidend ist nur die Art, wie sich der Künstler mit ihnen abfindet, wie er beim Ausgleich zwischen Naturstreben und Materialgerechtigkeit das Werk stilistisch gestaltet. Sonst müßte ja der Eisenbau dem Stein- oder Holzbau ästhetisch überlegen sein, weil das Eisen z. B. der Raumgestaltung weniger Schwierigkeiten in den Weg legt, als die zwei anderen Materialien.

Der eigentliche Wert des dramatischen Films besteht aber nach Pordes darin, daß er die Absichten des »dramatisch gedachten« Romans realisiert. Abgesehen davon, daß hierbei wieder der Roman, der früher beiseite geschoben war, als Urform des Films hervorgeholt wird, fragt man sich, was denn unter einem »dramatisch gedachten« Roman zu verstehen ist. Die Antwort lautet: Der Verbrecher- und Detektivroman, die Abenteurernovelle! Ihre Berechtigung und Notwendigkeit wird eingehend aus den seelischen Bedürfnissen des Menschen nachgewiesen, etwa so, wie ich im Wesen der Kunst aus dem Ergänzungsbedürfnis der einseitig verkümmerten Menschheit psychologisch die Notwendigkeit der Darstellung der Liebe und des Verbrechens als Inhalt der Poesie nachgewiesen habe. Der Verfasser scheint aber keine Ahnung davon zu haben, daß diese psychisch allerdings wohl zu rechtfertigende Neigung beim wortlosen Film wegen des Wegfalls der feineren psychologischen Motivierung notwendig zum Kolportageroman führen muß, wie denn der sexuelle und kriminelle Film, der Detektiv- und Abenteurerfilm tatsächlich nichts anderes als verfilmter Kolportageroman ist. Wie kann nur ein gebildeter Mensch, der den Kampf gegen den Kolportageroman miterlebt und doch wahrscheinlich

gebilligt hat, es als einen Vorzug des Films preisen, daß er diese »leider bisher auf den Druck beschränkte und dadurch nicht recht zur Entwicklung gekommene Literaturgattung« erst eigentlich »zum Leben erweckt« habe! Der Verfasser spottet hier seiner selbst und weiß nicht wie. Oder sollte ihm unbekannt geblieben sein, daß, wenn einmal ein großer Dichter wie Dostojewski (in seinem Roman Raskolnikow oder Schuld und Sühne) ein kriminelles Thema behandelt, er das doch nur deshalb tut und tun kann, weil ihm das Wort, d. h. der genau formulierte Gedanke zur Verfügung steht, um den tiefinnersten Gefühlen der Menschen Ausdruck zu verleihen!

Bei solchen Anschauungen ist es denn auch kein Wunder, daß das Verhältnis des Kinodramas zur Natur trotz aller Betonung der Illusion als des eigentlichen Kunstzwecks, ja vielleicht gerade infolge derselben, eine falsche Beurteilung findet. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil das Wesen der ästhetischen Illusion, wie gesagt, nicht richtig erkannt ist. Da der Verfasser die Illusion als wirkliche Täuschung, als einen tatsächlichen Betrug auffaßt, kann er natürlich auch das Unkünstlerische der Annäherung an dieses Ziel, d. h. der versuchten Täuschung nicht durchschauen. Die Folge davon ist die, daß er jede Annäherung des Films an die Natur, mag sie sein, welche sie wolle, als große Errungenschaft preist, statt sich klar zu machen, daß sie eben doch nur ein weiterer Schritt zur völligen Stillosigkeit und Verwilderung ist. So wie der Verfasser in der wohlüberlegten Kunstform des Wortdramas nur eine »mühsam konstruierte Algebra«, einen »künstlich erzwungenen Szenenaufbau« sieht, glaubt er einen Beweis für den hohen Kunstwert des Films darin zu erkennen, daß er die Natur selbst, z. B. die wirkliche Landschaft, das echte, nicht künstlich zusammengestellte Interieur, wirklich lebendige Menschen mit ihren Leidenschaften und Begierden vorführt. Dadurch habe der Film die »technisch enge und unzulängliche Bühne, den nachgemachten Kulissenschein von Leinwand und Pappe« überwunden. Keine Spur von der Erkenntnis also, daß der Wert der Kunst eben darin besteht, daß sie nicht Wirklichkeit, sondern Schein, und zwar, wie schon Schiller wußte, aufrichtiger Schein ist! Der Verfasser hat offenbar niemals davon gehört, daß das völlige Zusammenfallen des Kunstwerkes mit der Natur, genauer gesagt des Bildeindrucks mit dem Natureindruck der Tod jeder Kunst ist, daß also das Streben danach etwas durchaus Unkünstlerisches ist, und daß die Minderwertigkeit des Films eben darin besteht, daß er diesem Ideal nachstrebt. So fühlt er natürlich auch nicht, daß die Verbindung gemimter, d. h. mehr oder weniger künstlicher und erlogener Handlungen mit einer Szenerie, die wirkliche Natur, d. h. wirkliche Landschaft, wirklicher möblierter Innen-

raum ist, an sich schon eine Stillosigkeit bedeutet. Wir haben es hier mit einem Auseinanderfallen des Kunstwerks in zwei ganz heterogene Bestandteile, Kunst und Natur, zu tun, genau so, wie wenn man einer Wachsfigur natürliche Haare und Gewänder gibt oder in dem Vordergrund eines Panoramas echte Sandwege, Karren, Waffen u. dgl. anbringt. Solange man derartige Stillosigkeiten nicht empfindet, sie nicht als das auffaßt, was sie sind, kann man nicht den Anspruch machen, über ästhetische Fragen zu urteilen. Ich kann nur immer wieder meine Verwunderung darüber aussprechen, daß derartige »Kunstgattungen«, die ich doch schon in der ersten Auflage des Wesens der Kunst (1901) eingehend kritisiert und entschieden abgelehnt habe, immer wieder als legitime Kunstformen in der Literatur auftreten und unseren Ästhetikern und Kritikern das Konzept verderben.

Der Forderung des Verfassers: »Der Wahrheit, dem Wirklichen eine Gasse im Film« (S. 80), die sich wie ein roter Faden durch seine ganze Darstellung hindurchzieht, können wir, in diese Allgemeinheit gefaßt, durchaus zustimmen. Nur darf sie nicht auf den Kunstfilm angewendet werden, sondern auf den Naturfilm. In diesem allerdings geht das Ideal und muß das Ideal gehen auf eine möglichst genaue Übereinstimmung mit der Natur. Im Kunstfilm dagegen handelt es sich überhaupt nicht um eine Vergleichung der Darstellung mit der Natur, sondern nur um eine Übereinstimmung des Films mit dem Kunstwerk, d. h. mit dem Originalkunstwerk, von dem er nur eine Reproduktion ist. Und dieses Originalkunstwerk, d. h. das Spiel der Schauspieler unterliegt genau so den Gesetzen des Materials und der Technik wie jedes andere Kunstwerk. Diese Gesetze aber führen, da der Film nun einmal stumm ist, auf die Pantomime, nicht auf das Drama. Im übrigen aber ergibt sich aus dieser Stummheit eine möglichste Beschränkung des Films auf die einfache Rekapitulation der Wirklichkeit, auf den Landschaftsfilm, den völkerkundlichen und aktuellen Film, den sittenbildlichen und Tierfilm. Hier, nicht im Drama, liegt die Zukunft dieser Industrie.

Der Däne Urban Gad, ein gewiegter Regisseur und als Gatte der Filmdiva Asta Nielsen sicher mit allen Hunden gehetzt, hat das Kinobuch geschrieben, d. h. diejenige praktische Einführung in die Regie des dramatischen Films gegeben, die heutzutage jeder lesen muß, der auf diesem Gebiete, sei es als Dichter, sei es als Schauspieler, tätig sein will¹⁾. Liegt bei Pordes der Schwerpunkt auf der Theorie der Filmerfindung und der schauspielerischen Darstellung, so interessiert Gad sich vorwiegend für die praktischen Aufgaben des

¹⁾ Urban Gad, Der Film, seine Mittel, seine Ziele. Berlin ohne Jahr (1920).

Regisseurs. Dennoch enthält sein Buch auch viele ästhetische Urteile und Vorschriften, die über die in diesen Kreisen herrschenden künstlerischen Anschauungen Aufschluß geben. Auch er hat manches am heutigen Film auszusetzen. Und wenn man alle Stellen zusammenschreiben wollte, wo er eine Kritik oder einen Tadel ausspricht, so würde fast ein Buch von dem Umfang der ersten besten Reformschrift herauskommen. Aber trotz dieses Tadels steht doch auch Gad auf dem Standpunkt, daß der dramatische Film als solcher eine legitime Kunstform sei. »Es ist häufig darüber gestritten worden, ob Film Kunst ist oder nicht. Sicher ist, daß er Kunst sein kann, ebenso sicher, wie daß er es viel zu selten ist. Zu seiner Veredelung ist vor allen Dingen nötig, daß größere Forderungen als bisher an ihn gestellt werden.«

Die Forderungen des Verfassers scheitern nun aber wiederum an der Schwäche seiner ästhetischen Grundlegung. Der Standpunkt gegenüber der Natur ist ungefähr derselbe wie bei Pordes. Der Unterschied zwischen der symbolisch arbeitenden Filmpantomime und dem Filmdrama, wie es jetzt geübt wird, ist auch von Gad nicht erkannt worden. Die restlose Übereinstimmung mit der Natur gilt auch ihm als das Ideal. Er hält es für einen Vorzug, daß die Dekorationen nicht gemalt, sondern plastisch aufgebaut werden. Die längst ersehnten und noch immer nicht erreichten technischen Vervollkommnungen, der farbige Film, der redende Film und der stereoskopische Film, würden nach ihm, wenn sie einmal erfunden wären, »für den künstlerischen Wert des Films unendlich viel bedeuten.« »Der Film kann Wahrheit zeigen und muß es auch. Sein Stoff muß eine innere Wahrscheinlichkeit besitzen, die mit der wahrhaftigen und nüchternen Bilderzählung zusammenklingt.« »Der Film ist — oder sollte es jedenfalls sein — die Kunst der Wahrheit, weil er ihr Spiegel ist. Und die Echtheit der Dekorationen, die Durchdachtheit jeder Einzelheit ist das Mittel, wodurch das Publikum alles andere als das Geschaute vergessen kann, was der Grundton jedes Kunstgenusses ist.« Also das Gegenteil von Schillers »aufrichtigem Schein«. Der Filmschauspieler soll das, was er spielt, auch wirklich fühlen, die Zuschauer sollen keinen Augenblick daran zweifeln, daß er derjenige ist, dessen Rolle er spielt. Dabei braucht er nicht einmal zu übertreiben. Das ist der Vorzug des Films vor dem Theater, wo schon die große Entfernung des Schauspielers vom Zuschauer zur Übertreibung, zur Stilisierung zwingt. Daß das Fehlen des Wortes auch beim Film gewisse Steigerungen der Natur nötig macht, wird nicht genügend hervorgehoben. Wo vom Dialog die Rede ist, wird die Stillosigkeit der Lippenbewegung nicht getadelt, im Gegenteil gefordert, daß der Zuschauer die Worte, die gesprochen werden, »auch zu sehen

glaubt«. Daß in den Manuskripten das gesprochene Wort durch den Dialog klar gelegt wird, gilt nicht als Kennzeichen der Stillosigkeit. Die Geschmacklosigkeit der »Naheinstellungen« und »Großaufnahmen« wird als selbstverständlich angesehen. »Vielfach nimmt man die Gesichter der Hauptdarsteller in großem Format auf, um ihr Mienenspiel im Augenblick vorzuführen, oder man zeigt zur Deutlichmachung der Handlung ein Detail in Riesenformat — z. B. eine Hand, die zwei Schmuckstücke vertauscht oder dergleichen.«

Gad geht zwar nicht so weit wie Pordes, der prinzipiell gegen die zusammengestellten Interieurs ist und die Aufnahme echter Innenräume als Regel fordert. Aber er betrachtet es doch auch als einen Vorteil, wenn z. B. eine Barbierstube oder eine Flickschneiderwerkstatt ganz gemietet werden kann, »wodurch dann ein Milieu von solcher Echtheit entsteht, daß man die Atmosphäre geradezu riechen kann.«

Charakteristisch für dieses Buch ist eine gewisse banausische Art, wie den Dichtern und Regisseuren die Pflichten ihres Berufs ans Herz gelegt werden. Ein handfester Wirklichkeitssinn verbunden mit einem gewissen Humor, der wie ein Schalk zwischen den Zeilen hervorschaßt, bringen den Leser oft zum Lachen. »Der beste Erfolg ist der Erfolg«, das ist der tief sinnige Hauptgrundsatz dieser Ästhetik.

Als echter Kinomann ist Gad ein Anbeter des Erfolges. Das geistige Niveau des großen Publikums ist für ihn bei allen Fragen der entscheidende Maßstab. Die großen Massenwirkungen, in denen wir einen Beweis für die Äußerlichkeit und Kulturwidrigkeit der ganzen Industrie sehen, werden von ihm als wesentlich, besonders beim historischen Film, hingenommen und gebilligt. Sie imponieren eben dem Publikum. Das Arbeiten mit schablonenhaften Typen und stark in die Augen fallenden Gegensätzen, wie jung und alt, reich und arm, Weiße und Neger, Städter und Bauern, worin wir einen Beweis für die Minderwertigkeit des Films gegenüber dem viel mannigfaltigeren und feiner differenzierenden Drama erkennen, wird ohne ein Wort des Tadels empfohlen. Die verschiedenen Schauspielertypen werden ganz äußerlich festgelegt. Ein Schauspieler der Wortbühne darf häßlich sein, ein Filmschauspieler nicht. »Ein Liebhaber im Film muß schlank sein und ein energisches Gesicht haben — wie in Damenbüchern geschrieben steht —, regelmäßige scharfgeschnittene Züge und breite Schultern. Er muß sympathisch sein, ein hübsches Lächeln und einen ausgeprägt männlichen Typ haben. Wenn er außerdem noch reiten, fahren, schwimmen, ein Automobil lenken, fliegen usw. kann, ein korrektes Auftreten hat, gut angezogen und zudem noch ein guter Schauspieler ist, dann kann man nicht mehr von ihm verlangen.« Selbst die Nebenrollen müssen immer einen bestimmten Charakter haben.

»Ein Schutzmann muß immer unbestechlich, ein Feuerwehrmann immer mutig, ein Kellner dienstwillig sein.« Primadonnen, seien sie männlichen oder weiblichen Geschlechts, dürfen niemals unsympathisch sein, »weil das Publikum seine Gunst niemals einer unsympathischen Person schenkt.« Ist der Star ein Mann, so müssen neben seiner Rolle zwei mittelgroße weibliche Rollen stehen, von denen am besten die eine sympathisch, die andere unsympathisch ist. Ist er eine Frau, so müssen neben ihr zwei mittelgroße männliche Rollen stehen, die sich ebenso zueinander verhalten. »Eine Filmfabrik muß genügend Geld haben, um eine Serie von Filmen aufzunehmen, die von geschickten Filmverfassern mit großen kleidsamen und vor allem sympathischen Hauptrollen ausgestattet sind. Sie muß willige Regisseure haben, vor allem aber Leute, die eine großartige Reklame ins Werk setzen können. Wenn das alles da ist, dann wird das, was die »Sterne« umstrahlt, nicht fehlen: Berühmtheit, Einnahmen, Schwärmereien, Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, Liebesbriefe und Blumen« (S. 145). Das Divawesen, einer der anerkannten Krebschäden des Kinos, wird von dem Gatten der Asta Nielsen nicht bemängelt. Im Gegenteil, er betrachtet es als maßgebend auch für die Erfindung der Filme. Angehenden Kinodichtern wird der Rat erteilt, ihre Hauptrollen einer berühmten Diva auf den Leib zu schreiben. Jede Rolle muß vor allem im Interesse des Darstellers, nicht nach innerer poetischer Notwendigkeit gestaltet werden. Dafür hat denn auch die Primadonna, nicht der Dichter, die Ehre von der Aufführung des Films. Überhaupt erschöpft sich die Tätigkeit des letzteren mit der Abfassung und dem Verkauf des Manuskripts an die Gesellschaft. Seine filmgemäße Zurechtung und die Ausführung des Films soll er dem Regisseur überlassen, der das viel besser versteht als er.

Kurz und gut, wir haben es mit einer Handwerkslehre im eigentlichen Sinne des Wortes zu tun, mit einer Zusammenstellung nützlicher Regeln, die ein erfahrener Regisseur, der in allem und jedem »durch« ist, subalternen »Kinodichtern« und strebsamen angehenden Kinoschauspielern gibt. Viel treffende Bemerkungen im einzelnen, auch manches geistreiche und witzige Aperçu, aber keine Ästhetik der Bewegungsphotographie auf psychologischer Grundlage. Eine Ästhetik, die nicht der Ästhetiker, sondern das Publikum geschrieben hat, die deshalb auch nicht nach neuen Wegen sucht. Die künstlerischen Zukunftsmöglichkeiten existieren für sie nicht oder spielen in ihr nur eine geringe Rolle. Um so fester haftet sie am Hergebrachten und Erfolgreichen. Sie ist eine praktische Dramaturgie des bestehenden dramatischen Films, mehr will sie nicht sein. Als solche aber ist sie sehr gut und ein historisch wichtiges Dokument für die Geschichte dieser Industrie.

Am wertvollsten an dem Buche Gads ist die Schilderung der Arbeit, die bei der Herstellung eines dramatischen Films geleistet werden muß. Was ich oben S. 308 kurz angedeutet habe, findet der Leser hier bis ins einzelne ausgeführt. Besonders willkommen sind die Angaben über Amerika, mit dessen Kinoverhältnissen der Verfasser wohl vertraut ist. Die Abbildungen der großen amerikanischen Riesentitel mit den ungeheuren Massenkomparserien und den kitschigen, halb assyrischen, halb indischen Dekorationen können das Urteil, das ich oben S. 300 ff. über die gegenwärtige Entwicklung der Industrie abgegeben habe, nur bestätigen. Der Eindruck ist geradezu niederschmetternd. Wer das Buch gelesen und dadurch einen Einblick in das nervöse, aufreibende und jeder Konzentration bare Getriebe dieser Fabriken gewonnen hat, der wird mir zustimmen, wenn ich sage: Alles das ist Industrie, hoch entwickelte, vielleicht bewundernswert organisierte Industrie, aber es ist keine Kunst. Es ist vielmehr völlige Kunst- und Kulturlosigkeit.

Gad kommt auch zuweilen auf die Unsittlichkeit der Kinoverhältnisse zu sprechen. Er gibt zu, daß die Regisseure sich gern mit Favoritinnen umgeben und jedes junge Mädchen, das ihnen gefällt und zu dem sie ein Verhältnis haben, zum mindesten als Statistin unterbringen. Doch wo er die nützliche Einrichtung der »Ateliermutter«, die in amerikanischen Fabriken zum Schutz der jungen Mädchen angestellt ist, bespricht, redet er von der »Hypertrophie der Sittlichkeit«, die in Amerika herrsche und sagt, daß viele Europäer ihr verständnislos gegenüberstehen (S. 61). Ich kann nur unseren Gesetzgebern die Lektüre solcher Bücher dringend empfehlen und möchte angesichts der Tatsache, daß unser neues Reichslichtspielgesetz diese Verhältnisse vollkommen unberücksichtigt läßt, folgende Stelle aus dem Buche Gads (S. 64) hierher setzen:

»Die (moralischen) Zustände in den Filmfabriken schreien nach Verbesserung. Die Regisseure sind sehr geneigt, als Sultane von Erotistan einem fügsamen Harem gegenüber aufzutreten. Noch mehr die männlichen Primadonnen, die dann meistens einen Regisseur als Großvezier zur Seite haben, der den Anteil des Schakals bekommt, wenn der Löwe den seinen genossen hat. Bei Fabriken, wo die Direktion nicht energisch gegen dieses Unwesen einschreitet, kommt es oft vor, daß Rollen, selbst die bedeutendsten, nicht von künstlerischen, sondern von erotischen Gesichtspunkten aus besetzt werden, und daß die junge Dame, die den notwendigen Tribut nicht bezahlen will, sich darein finden muß, von talentlosen Konkurrentinnen, die entgegenkommender sind, beiseite geschoben zu werden. Wie die Herren, so die Diener. Hilfsregisseure und Statistenleiter führen ein ähnliches

Don Juan-Dasein. Häufig sind die weiblichen Statisten allerdings keine sehr zarten Wesen. Aber selbst im schlimmsten Fall ist es widerlich anzusehen, wenn diese Frauen sich darein finden müssen, daß irgend ein alter abgedankter Komödiant seine Stellung als Vertrauensmann der Firma dazu benützt, um sich einen erotischen Indian Summer zu verschaffen. Und da der Film blutjunge Mädchen und Knaben in reichem Maß beschäftigt, liegt Grund genug vor, die moralische Atmosphäre des Ateliers aufs schärfste zu bewachen.«

Gad ist in dieser Beziehung, wie schon seine Bemerkung über die Hypertrophie der amerikanischen Sittlichkeit beweist, nicht sehr empfindlich. Wenn er so etwas sagt, wird man nur ein sehr kräftiges »videant consules« rufen können. Die Tatsachen aus unserem Kapitel »Ethisches« (S. 11 ff.) finden in diesen Verhältnissen wohl zum Teil ihre Erklärung. Aus einem so sumpfigen Erdboden können nur Sumpfpflanzen hervorwachsen.

Eine kurze und populäre Darstellung des Kinowesens gibt Dr. Max Prels in seiner reich illustrierten Schrift »Kino« in Velhagen u. Klasings Volksbüchern Nr. 142, 1920. Das Treiben in den Fabriken wird sehr lebendig geschildert und der Eindruck der völligen Kulturlosigkeit und Kunstlosigkeit dieser Industrie drängt sich dem Leser auch hier mit erschreckender Deutlichkeit auf. Der Verfasser gibt auch eine Charakteristik der bedeutendsten Regisseure und Stars unter Hinzufügung der entsprechenden Photographien. Er steht wohl im ganzen auf dem Boden der herrschenden »Kunst«-übung, läßt es aber doch an Kritik nicht fehlen. In dieser Beziehung will ich nur eine Äußerung zitieren, die sich auf die Stimmung bezieht, aus der heraus die aufzunehmenden Szenen in den Ateliers gespielt werden. Gad hat in einem Kapitel »Persönliche Ergriffenheit« (S. 152 ff.) betont, daß der Schauspieler nur dann gut spielt, wenn er die Situation, die er zu veranschaulichen hat, »ganz fühlt«, wenn er die Szene »wirklich erlebt«. »Er oder sie müssen empfinden, als ob es das eigene Kind ist, das im Sterben liegt, als ob der eigene Geliebte es ist, der untreu geworden, als ob es die eigene Zukunft ist, die ruiniert wurde.« Das werde zwar auch vom Bühnenschauspieler gefordert. Aber der könne wegen der vielen Proben und bei der häufigen Wiederholung der Aufführungen unmöglich alles so fühlen, wie es der Inhalt fordert. Bei ihm werde sich immer bald eine gewisse »Routine der Einstudierung« einstellen. Eine Schauspielerin z. B., die die Kameliendame hundertmal gespielt hat, kann nicht jeden Abend in der Stimmung sein, Armands Verlust wie etwas Persönliches zu empfinden. Anders beim Film. Da ist die Aufnahme die Sache eines Augenblicks und bewahrt die ganze Frische

der Improvisation. Der Schauspieler muß die Gestalten, die er verkörpern will, blitzschnell auffassen, »er muß im Augenblick der Aufnahme völlig an die Kunst hingegeben sein«.

Das ist die ideale Forderung. Aber wie sieht demgegenüber die Wirklichkeit aus? Man lese nur bei Gad und Prels nach, wie in den großen Glaseteliers, wo gleichzeitig mehrere Aufnahmen stattfinden, die einzelnen Szenen nicht etwa in der Reihenfolge aufgenommen werden, die dem Fortschritt der Handlung entspricht, sondern vielmehr in der Reihenfolge, die durch den Aufbau der Dekorationen, die Masken und Kostüme und das zufällige Zurverfügungstehen der Schauspieler bestimmt ist; wie die Schauspieler beim Spielen nicht einmal immer den Inhalt des ganzen Dramas kennen, sondern der Regisseur ihnen nur die Szene, die sie gerade mimen sollen, erklärt, ihnen sagt, was für Bewegungen sie machen, was für einen Ausdruck sie annehmen sollen. Und nun stelle man sich den Lärm in einem solchen Atelier vor, wo gleichzeitig drei oder vier Aufnahmen stattfinden, die gegenseitigen Störungen, die gar nicht ausbleiben können, und man wird das Urteil von Prels verstehen: »Es werden nicht Szenen, sondern ‚Dekorationen gedreht‘. Der Darsteller hat ganz ohne die Erregung des fortschreitenden Spiels, ganz ohne die Ehrlichkeit des Schauspielers, der die holde Täuschung der Bühne fühlt und gefühlsmäßig zum Erlebnis erhöht, immer wieder aus Zusammenhängen und gesammelter Kraft gerissen, einfach auf Befehl ein paar Sekunden lang wahllos alle Gefühle, alle Erregungen durcheinander auszudrücken. Damit ist die Unehrlichkeit des Kinospieles zur Genüge erwiesen. Was aber unehrlich ist, kann nicht künstlerisch sein.«

Leider zieht die Kinoindustrie aus solchen Tatsachen nicht die nötige Folgerung, nämlich den Verzicht auf höhere künstlerische Ansprüche beim dramatischen Film. Die Annahme von Gad, daß der Schauspieler in seinem Spiel »ehrlich« sei, ist zwar ein Irrtum ¹⁾. Aber daß er mindestens beim Lesen und Einüben seiner Rolle die inhaltlichen Gefühle derselben zum großen Teil wirklich erlebt, und daß dieses Erleben auch bei der Aufführung immer wieder in sein Gesamterlebnis hineinspielt, darüber kann doch kein Zweifel sein. Und wenn die Arbeit beim Aneignen der Rolle, das Memorieren und die Proben allmählich zu einer Ausbildung bestimmter Formen führen müssen, deren Inhalt nicht mehr voll erlebt wird, so geht doch

¹⁾ Vgl. K. Lange, Die Illusion im Theater. Kunstwart 1919. Ein Schüler von mir, Dr. Kjerbüll-Petersen, wird das Gefühlserlebnis des Schauspielers demnächst in seiner Doktordissertation ausführlich behandeln.

in diese Formen das ursprüngliche Inhaltsgefühl ein und kann deshalb auch auf die Zuschauer entsprechend wirken. Wie aber soll das im Film möglich sein, wo der Schauspieler ohne lange Proben, womöglich ohne Kenntnis des Inhalts des ganzen Dramas und noch dazu in dieser zufälligen Reihenfolge der Szenen, in diesem wirren und betäubenden Durcheinander eines großen Ateliers seine Rolle so zu spielen hat, wie das Filmband sie nun für alle Ewigkeit fixieren wird? »Kunst ist anders,« muß man da sagen.

Prels macht auch sonst manche gute Bemerkung. »Mag ein Film photographisch noch so vollendet sein, die Titel sind immer irgendwie unbeholfen, sprachlich unkultiviert, aufgeblasen oder hanebüchen kindisch.« Oder: »Je edler das Manuskript, desto weniger filmwirksam ist es.« Oder: »Das Kinomäßige ist die zur Wirklichkeitsvortäuschung gewordene Unmöglichkeit.« »Der Grotteskfilm ist echt kinomäßig.« »Der Film, berechnet auf die Vortäuschung der stärksten Wirklichkeiten, wirkt eigentlich erst dort am eindrucksvollsten, wo er sich von der Wirklichkeit am meisten entfernt.« Merkwürdig ist nur, daß er für Richard Oswald, den Urheber der berühmten Aufklärungsfilme, eine Lanze einlegt. Er habe sich von Ausschreitungen ferngehalten und durchaus mit sauberen Händen gearbeitet (?). In dem Film »Prostitution« sei mehr menschlicher Gehalt, mehr gute Absicht als unsittliches Spekulieren auf die Stimmung der Masse. Er rühmt ihm sogar eine gewisse Zurückhaltung, ein behutsames Schamgefühl (!), sicheren Geschmack in Bild und Absicht nach. Um so wichtiger ist sein Schlußurteil über die ganze Industrie: »Der Kino ist eigentlich dem Volksempfinden fremd, schwatzt sich ihm auf, redet der Volksmenge Ersatz für Echtes ein und läßt sie nicht merken, daß sie belogen wird. Er hat sich dem Volke an den Hals geworfen: Nimm mich, hier bin ich. Deshalb möge auch die große Posaune, die von Kunst, Kultur und Volkserziehung trompetet, schweigen. Schließlich ist der Film eine industrielle, eine kaufmännische und wirtschaftliche Angelegenheit.«

2. Die Filmliga.

Wo ich oben (S. 180 ff.) von der Vereinstätigkeit, besonders der des Bilderbühnenbundes deutscher Städte gesprochen habe, hätte ich auch die inzwischen erfolgte Gründung der Filmliga in Berlin erwähnen müssen, wenn sie mir damals schon bekannt gewesen wäre. Von wem ihre Gründung ausgegangen ist, weiß ich nicht. Von bekannten Persönlichkeiten sind daran beteiligt: Julius Bab, Peter Behrens, Max Dessoir, Ludwig Dettmann, Karl Ebbinghaus, Karl Hauptmann, Ernst Jäckh, Harry Keßler, Reichsminister Dr. Koch, Staatssekretär Lewald,

Professor Orlik, Bruno Paul, Rud. Presber, Gabriele Reuter, Karl Scheffler (vgl. dagegen oben S. 8 f.), Dr. Sinzheimer, Paul Wegener und Bruno Wille. Die Aufgaben, die sich die Filmliga gestellt hat, decken sich zum Teil mit dem Programm des Bilderbühnenbundes. Mit diesem hat sie aber gar nichts zu tun. Obwohl sie nicht nur Einzelpersonen, sondern auch Körperschaften sammeln will, gehört der Bilderbühnenbund doch nicht zu ihren Mitgliedern, wird auch in ihren Kundgebungen nicht erwähnt. Es ist echt deutsch, daß zwei Vereinsgründungen, die im wesentlichen Gleiches bezwecken, nebeneinander hergehen, ohne etwas voneinander zu wissen. Am liebsten würde ja jeder Deutsche einen Verein und eine Partei für sich gründen.

Vielleicht liegt hier aber doch ein tieferer Gegensatz zugrunde. Die Filmliga will mit der Filmindustrie zusammenarbeiten. Sie ist daher bereit, für ihre notwendigen Lebensinteressen einzutreten und gegen engherzige Bevormundungen und Beschränkungen anzukämpfen. Möglicherweise glaubt sie in der Tätigkeit des Bilderbühnenbundes eine solche Bevormundung zu sehen. Wir haben uns überzeugt, daß dieser im Gegenteil zu nachgiebig gegen die Industrie ist. Es ist deshalb zu befürchten, daß die Filmliga ihr noch mehr nachgeben wird. Ihre ausgesprochenen Ziele sind: positive Wirkung durch Herstellung guter Filme und Sorge für ihren guten Absatz. Sammlung von bildenden und dichtenden Künstlern, die den Film veredeln wollen oder schon veredelt haben (z. B. Wegener, s. oben S. 108). Vermittlung guter Filme aus deutscher Sage, Geschichte und dem heutigen Leben an die Deutschen im Auslande. Herbeiziehung wissenschaftlicher Sachverständiger zur Herstellung historischer und aktueller ausländischer Filme zur Verhütung von Fehlern in der Auffassung des Charakters des darzustellenden Volkes. Vergleiche hierzu den Ufafilm »Die Herrin der Welt«, gegen dessen Verzerrung des chinesischen Nationalcharakters unter anderen auch mehrere Württemberger, die in China gewesen sind, Protest erhoben haben¹⁾. Dazu kommt: literarische Agitation, Hebung der Filmkritik, Veranstaltung von Musteraufführungen, Prüfung von Manuskripten und Vorbereitung einer allmählich auszubauenden Filmhochschule. Nach dem Film-Courier vom 3. Juli 1920 hat die Filmliga ihren geschäftsführenden Vorsitzenden, Dr. Franz Pauli, beauftragt, eine Denkschrift über die von ihr beabsichtigte Gründung einer Filmhochschule auszuarbeiten. Dafür interessieren sich verschiedene Reichs- und Staatsministerien, sowie führende Persönlichkeiten der Kunst, Wissenschaft und des öffentlichen Lebens, ferner die

¹⁾ Dr. Max Linde, Deutsche Politik 1920, S. 318, Deutsche Warte 1. Febr. 1920. Württ. Staatsanzeiger v. 19. April 1920 Nr. 90 u. Gmünder Zeitung v. 19. April 1920 Nr. 89. Fr. Rank, Heilbronner Sonntagszeitung v. 4. Juli 1920 Nr. 27.

großen Konzerne und Verbände der Filmindustrie. Es sollen auf ihr theoretische und praktische Kurse gehalten werden. Amerika ist uns darin vorangegangen, Frankreich wird demnächst folgen.

Inzwischen ist auch die erste Publikation der Filmliga erschienen, ein Heft »Der Film« aus der Zeitschrift »Der Spiegel« Nr. 24 vom 15. Februar 1920. Es enthält Beiträge von Friedrich Pütz, Dr. Franz Pauli, Prof. Karl Ebbinghaus und Paul Wegener. Die Verfasser stehen im allgemeinen auf dem Boden der Reform und man findet manches kluge Wort in ihren Aufsätzen. Aber konsequent ist auch ihre Stellungnahme nicht, da sie das soziale Drama nicht prinzipiell ausschließen.

Friedrich Pütz weist in seinem Aufsatz »Filmkultur« auf den schnell sich verflüchtigen Eindruck der Kinobilder hin, der eine Folge ihrer flachen schemenhaften Wirkung sei. Er stehe im Gegensatz zu der »eindringlichen Wirkung« der Bühne. Doch sei das Problem des stereoskopischen Films (das noch Gad als ungelöst bezeichnet) durch das italienische sogenannte Differentialsystem »auf die einfachste Weise gelöst¹⁾« (?). Nicht minder einfach sei die Lösung des Problems des Naturfarbenfilms durch die Japaner (?). Es wird aber nicht genügend hervorgehoben, daß alle diese technischen Verbesserungen, auch wenn sie wirklich schon erreicht wären, für die künstlerische Bedeutung des Films so gut wie nichts besagen würden. Auch betont der Verfasser nicht genügend, daß die Oberflächlichkeit der Wirkung, die sich aus der flachen schemenhaften Darstellung ergibt, etwas durchaus Unkünstlerisches ist, da die Kunst Vertiefung und Versenkung erfordert. Pütz glaubt feststellen zu können, daß in die Anfeindung des Films (er meint natürlich des dramatischen Films) neuerdings Bresche gelegt sei (?). Der Aufklärungs- und Sexualfilm sei an sich selbst zugrunde gegangen (siehe dagegen oben S. 19 ff.). Er meint, die Kritik sei berechtigt, schütte aber das Kind mit dem Bade aus. Die Behauptung, Film sei Kitsch, sei heute längst eine ungerechte Verallgemeinerung. Man müsse bei der Reform des Films zwei Gruppen von Konsumenten unterscheiden, die Gebildeten und die Ungebildeten. Für die ersteren werde der Spielfilm durch eine Verfeinerung seiner formalen Mittel (d. h. seiner Technik) mundgerecht gemacht werden, in bezug auf die letzteren werde die gefilmte Schund-

¹⁾ Einem Briefe des Herrn Dr. Ackerknecht entnehme ich, daß eine stereoskopische Filmwirkung im Prinzip durchaus möglich und auch im kleinen ausprobt worden ist. »Zwei im Augenabstand aufgenommene Laufbilder desselben Objektes mit verschiedener Färbung (etwa rot und grün) werden gleichzeitig auf dieselbe Wand projiziert und durch Brillen von gleich verschieden gefärbtem Glas betrachtet.« Es liegt aber auf der Hand, daß diese Wirkung wohl einzelnen, nicht aber einem ganzen Theaterpublikum zugänglich gemacht werden kann.

literatur ihre verhängnisvolle Rolle weiter spielen. Alles Reden und Schreiben werde erfolglos sein. Der Film sei nun einmal heute das natürliche Gegengewicht gegen die Arbeit, ein »Labsal der Masse« in der Zeit des ödesten Fabrikbetriebs. Erst wenn die ungünstigen Arbeitsbedingungen der Großstadt sich gebessert hätten, würde auch die Filmwut abnehmen. Diese Resignation ist nicht gerade das, was man von einem Kinoreformer verlangt. Wenn so die allgemeine Stimmung in der Filmliga sein sollte, so wird diese keine großen Wirkungen auf Verbesserung des Films ausüben. Sie wird vielmehr bald in die ausgefahrenen Gleise des industriellen Betriebs einmünden.

Nach Dr. Franz Pauli, »Zum Problem des Films«, gehört dieser trotz aller Anfeindungen doch zur Kunst. Zwar spiele bei ihm die Technik eine sehr große Rolle und er müsse deshalb zur Industrie gerechnet werden. Allein der Unterschied zwischen Kunst und Industrie sei nicht so groß, wie gewöhnlich angenommen werde und wie noch kürzlich im Werkbund von Pölzig gesagt worden sei. Es gebe keinen grundsätzlichen qualitativen Unterschied zwischen beiden. Die Art, wie Pauli dies zu beweisen sucht, leidet unter einer gewissen Konfusion. Die Begriffe Kunst, Technik, Handwerk und Industrie werden arg durcheinander geworfen. Ich kann darauf hier nicht näher eingehen und will nur wiederum darauf hinweisen, wie hilflos unsere Ästhetik ist, solange sie nicht anerkennt, daß das einzige künstlerische Element in allen Schöpfungen des Menschen das illusionäre ist. Technik, Handwerk und Industrie gehören zusammen, die Kunst steht ihnen gegenüber als etwas besonderes rein Geistiges da. Ihr Wesen spricht sich eben in der Illusion aus. Die Frage, ob der Film Kunst ist oder nicht, kann nur auf dem Umweg über die andere Frage beantwortet werden, ob er die künstlerische Illusion kennt oder nicht. Der dramatische Film kennt wohl die Illusion, aber nicht die künstlerische. Die Verbesserung der Technik, die heute in der Zeit des Amerikanismus, d. h. der Veräußerlichung unserer Kultur immer als die Hauptsache angesehen wird, ist für die Frage Kunst oder Nichtkunst ganz gleichgültig. Sie kommt höchstens insofern in Betracht, als sie den Film immer mehr von der Kunst entfernt. Wer ihn ästhetisch richtig beurteilen will, muß davon ausgehen, daß seine Stärke bisher durchaus in der Technik, nicht im Geistigen beruht. Eine wirkliche Reform kann sich aber nicht auf technische Erfindungen, sondern immer nur auf Steigerung und Verfeinerung des Geistigen beziehen, soweit eine solche überhaupt möglich ist.

Wie sehr die Wortführer der Filmliga sich über die ästhetischen Wirkungen des Films im unklaren sind, kann man schon daraus erkennen, daß Pauli der weißen Wand im schroffsten Gegensatz zu Pütz

»unglaublich tief sich festnistende Wirkungen« zuschreibt. Diese seien infolge der starken Suggestion so tiefwirkend, daß die Affekte »rasend angespornt« werden. Das verträgt sich nach der Anschauung von Pauli offenbar ganz gut mit der Behauptung von dem künstlerischen Charakter des Films. Keiner von beiden Autoren bezweifelt die Berechtigung des sexuellen Kinodramas. Das Erotische soll nur nicht oberflächlich und verlogener dargestellt werden. Sonst enthält der Aufsatz manches Gute. Am besten ist das Wort: »Der Film ist die Visitenkarte der Völker«, woraus die Pflicht der nationalen Propaganda abgeleitet wird.

Der Aufsatz von Prof. Karl Ebbinghaus, »Film, Theater und bildende Kunst«, enthält ebenfalls ganz merkwürdige ästhetische Mißverständnisse. Die Tatsache, daß der Film Photographie und als solche keine individuelle Kunst, sondern nur mehr oder weniger geschickte Technik ist, will ihm durchaus nicht einleuchten. Der Operateur ist vielmehr seiner Meinung nach »unbegrenzt in seiner Macht. Er kann nuancieren, abschwächen und steigern, er holt ein Detail heraus, vergrößert, unterstreicht und steigert eine Geste, ein Gesicht, eine Hand, ein Auge«. Das sieht wie künstlerische Gestaltung aus. Aber gerade diese kennt der Operateur eben nicht. Er kann nur einen verschiedenen Abstand, eine verschiedene Beleuchtung und einen verschiedenen Maßstab wählen. Aber er kann die Natur nicht verändern. Er kann immer nur das wiedergeben, was schon in der Natur vorhanden ist. Es sollte nicht nötig sein, darauf hinzuweisen, daß das keine Kunst im höheren Sinne ist. Was der Künstler, z. B. der Maler, mit der Natur vornimmt, ist etwas ganz anderes.

Beim Vergleich mit der Malerei wird die Reliefmäßigkeit der Komposition als Gesetz der Filmkunst gefordert, was, wie ich schon oben ausgeführt habe (S. 87), nicht haltbar ist. Hier zeigt sich recht deutlich, wie verkehrt es ist, die Gesetze der einen Kunst auf die andere zu übertragen. Weil in der Malerei, wo die Dinge auf der Fläche fixiert sind, eine gewisse reliefartige Komposition (auch da nur in bestimmten Grenzen) nötig ist, soll sie auch auf der Bühne und im Film nötig sein, wo die Personen sich doch frei auf der Fläche bewegen und fortwährend in ihrem räumlichen Verhältnis zueinander verändern! Ganz richtig ist die Forderung, der Filmdichter solle nicht durch die Schule der Literatur, sondern der bildenden Kunst gehen. Er solle Bildvorstellungen, nicht Handlungs Ideen zum Ausgang nehmen, Regisseur und Schauspieler sollen die Darstellung als lebendes Bild empfinden, die Handlung als Mittel, nicht als Zweck betrachten. Doch gilt dies alles nur, wenn es sich um die eigentlich künstlerischen Gattungen, um die Zukunftsmöglichkeiten des Films handelt. Es ist

aber eine einseitige Forderung, wenn man vom dramatischen Film ausgeht, was doch die Filmliga tut.

Der Schauspieler Paul Wegener, der sich durch seine Märchenfilme praktisch um die Reform des Kinos verdient gemacht hat, hält für das Schlimmste im gegenwärtigen Film nicht das Erotische, sondern die Lebenslüge. »Heute, wo wir doch daran arbeiten, daß die Stände untereinander und die Berufe untereinander sich besser verstehen lernen, heute ist gerade das Kino außerordentlich gefährlich, wenn es fortfährt, diese Lebenslüge über alles mögliche zu verbreiten (vgl. oben S. 46) . . . So wird schematisiert, typisiert, und da der Film so unmittelbar wirkt, weil er sich naturwahr bewegt, schleichen sich diese Dinge ins Volk . . . Der Film ist weder Drama, noch Roman, noch Bild, noch photographierte Schauspielerei, sondern er ist alles dieses zusammen. Er ist ein neues Gesamtkunstwerk, dessen Möglichkeiten und Fähigkeiten heute noch nicht im entferntesten ausgekostet und zur Entwicklung gebracht worden sind. Der große Filmschriftsteller fehlt uns noch.« Das ist richtig.

Auf die Memoiren von Kinoschauspielerinnen, die gegenwärtig erscheinen, kann ich hier nicht näher eingehen. Sie sind ganz amüsan zu lesen, lehren uns aber ästhetisch nichts Neues. So vertritt z. B. die sympathischste von ihnen, Henny Porten, mit großem Eifer die Forderung, daß der Film die Menschen erziehen und deshalb nur das Schöne darstellen solle¹⁾. »Mit dem künstlerischen und ästhetischen Ausdruck der Gebärde verbindet sich unwillkürlich der Wunsch, durch Haltung, Bewegung und Geste erzieherisch zu wirken. Jeder Film hat eine mehr oder weniger erzieherische Bedeutung. Die rein unterhaltenden Filme haben geringen Wert.« Henny Porten steht mit dieser Auffassung unter ihren Kolleginnen wohl allein.

3. Zum Reichslichtspielgesetz.

Kurz vor Abschluß des Satzes erscheint im Schwäbischen Merkur vom 3. und 4. August 1920, Nr. 355 und 357 Abendblatt (Schwäbische Chronik) ein Aufsatz des Staatsrats a. D. H. Mosthaf über »Das Reichslichtspielgesetz und sein Verhältnis zum württembergischen Gesetz vom 31. März 1914«. Der Verfasser, einer der Urheber des württembergischen Landesgesetzes, hatte schon in einem Leitartikel des Schwäbischen Merkur vom 31. März 1919 (Nr. 151) vor einer Aufhebung oder Lockerung der Zensur gewarnt, wobei er als Hauptgrund ganz in unserem Sinne ausgeführt hatte, daß das Lichtspiel keine Kunst sei und deshalb auch nicht die Schonung⁷ be-

¹⁾ Wie ich wurde, Selbstbiographie von Henny Porten. Berlin 1919.

ansprechen könne, die man der wirklichen Kunst zubilligen müsse. Nachdem nun diese Gefahr durch den Erlaß des Lichtspielgesetzes glücklich überwunden ist, stellt Mosthaf in seinem neuen Aufsatz eine Vergleichung zwischen den beiden Gesetzen an, die sehr zuungunsten des Reichslichtspielgesetzes ausfällt. Wenigstens was die Einrichtung und Zusammensetzung der Prüfungsbehörden betrifft. Die Zentralisierung der Zensur in Berlin und München trage, so meint er, wohl den Interessen der Filmindustrie an möglichst weitgehender Verbreitung ihrer Erzeugnisse Rechnung, erleichtere auch die polizeiliche Überwachung der in den Verkehr gebrachten Bildstreifen. Sie setze sich aber über die allgemeinen Interessen allzu leicht hinweg, die vielmehr eine Dezentralisation des Prüfungswesens forderten. Es sei kaum anders denkbar, als daß die Verhältnisse der Großstadt auf das Ergebnis der Prüfung einwirken würden. Das sei für die kleineren Städte in der Provinz ein großer Schade. Bildstreifen, die dem Publikum der Millionenstadt ohne wesentlichen Nachteil geboten werden könnten, würden oft genug in mittleren und kleineren Städten und vollends auf dem Lande schweres Ärgernis erregen. Mosthaf ist also der Überzeugung, daß die Berliner Zensur, wie schon bisher, gegen moralische Ausschreitungen der Kinoidustrie sehr milde sein wird. »Die Berliner Prüfungsstelle steht jetzt vor der Frage, ob sie den strengen Maßstab anlegen soll, der sich aus den Anschauungen der Provinz ergibt, oder den laxen, der nur das für anstößig erklärt, was auch dem hartgesottenen Publikum der Großstadt nicht mehr aufgetischt werden kann. Die Befürchtung liegt nahe, daß die Entwicklung sich in der Richtung des zweiten Weges vollziehen werde.«

Auch die Zusammensetzung des Sachverständigenkollegiums, die das Gesetz vorschreibt, hält Mosthaf für verfehlt. Daß dabei Jugendliche im Alter von 18—20 Jahren gehört werden sollen, nennt er einfach »naiv«, die Beteiligung der Vertreter des Lichtspielgewerbes als Mitglieder der entscheidenden Behörde erscheint ihm »bedenklich«. »Es ist das erste Mal, daß in Polizeisachen der Vertreter der Partei, über deren Interessen entschieden werden soll, mitverantwortliches Organ der Behörden wird. Dieser Vertreter wird immer zugunsten der Filmfabrikanten entscheiden, obwohl er gleich den anderen Beisitzern durch Handschlag darauf zu verpflichten ist, daß er nach bestem Wissen und Gewissen ohne Ansehen der Person sein Urteil abgeben wolle. In dieser Gesetzesbestimmung ist dem rührigen Einfluß der Filmindustrie ein kaum glaublicher Erfolg gelungen, zu dessen Begründung die Gesetzesmotive nichts Besseres anzuführen wußten, als daß die Maßregel den dringenden Wünschen der Filminteressenten entspreche, daß ihre Erfahrungen bei Prüfung der Bildstreifen nutzbar gemacht werden könnten,

und daß die Zuziehung von Sachverständigen aus anderen Kreisen sowie die amtliche Leitung der Prüfungsstellen eine Gewähr für die Ausschaltung einseitiger Interessen der Filmindustrie biete. Allein das Lichtspielgesetz ist doch erlassen worden, um der entsetzlichen Entartung des Lichtspielgewerbes ein Ende zu machen. Dessen Wünsche und Erfahrungen mußten deshalb bei der Gestaltung der gesetzgeberischen Gegenwirkung zurücktreten. Um sie zu verwerten, würde eine Anhörung von Vertretern der Filmindustrie vollkommen genügt haben. Der Vertreter des Lichtspielgewerbes ist allerdings in dem entscheidenden Kollegium nur einer von Fünfen, aber eine energische Persönlichkeit beherrscht, auch wenn sie nur lautere Mittel verwendet, erfahrungsgemäß oft eine Mehrzahl von weniger Energischen. Dazu kommt, daß die eigenartige Vorschrift, die für die Auswahl des Vorsitzenden gegeben ist, und die Notwendigkeit, ein Mitglied den auf den Gebieten der Kunst und Literatur bewanderten Personen zu entnehmen, Elemente in die Behörde bringen, die oft genug geneigt sein werden, den ästhetischen Rücksichten das Übergewicht über die entscheidenden sittlichen Rücksichten zu verstatten, d. h. sittlich bedenkliche Bildstreifen durchzulassen, weil sie zwar mit Kunst nichts zu tun haben, aber durch glänzende Aufmachung vor den Augen fortschrittlicher Ästheten die Probe bestehen.«

Während die Gründe Mosthafs für eine Verwerfung dieser Bestimmungen ungefähr mit den unserigen übereinstimmen (auf das Beschwerderecht des Vorsitzenden und zweier Mitglieder der Behörde und das Recht der Landeszentralbehörde, eventuell bei der Oberprüfungsstelle in Berlin den Widerruf eines zugelassenen Films zu beantragen, legt auch er keinen großen Wert), weicht sein Urteil über die sachlichen Bestimmungen des Gesetzes zum Teil von dem unserigen, das oben S. 242 ff. entwickelt ist, ab. Auch sie billigt er zwar nicht alle, aber er sieht doch im ganzen in ihnen »eine gute Grundlage für einen erfolgreichen Kampf gegen die Auswüchse des Filmwesens«. Bei dem großen Gewicht, das dem Urteil des erfahrenen Juristen und Verwaltungsbeamten zukommt, läßt es sich nicht umgehen, seine Ausführungen im einzelnen nachzuprüfen, zumal da sie doch nicht so günstig sind, wie es nach dieser abschließenden Formulierung scheinen könnte.

Auch Mosthaf billigt (wie ich) die in dem württembergischen Gesetz noch nicht enthaltene Bestimmung, daß die Vorführungen in Klubs, Vereinen und anderen geschlossenen Gesellschaften, deren teilweise Unanständigkeit, wie früher ausgeführt, erwiesen ist, ebenfalls unter Zensur gestellt werden sollen. Doch scheint er meine Bedenken gegen die nunmehr beschlossene bedingungslose Freigabe wissen-

schaftlicher Vorführungen, durch welche die Bestimmungen des Gesetzes leicht umgangen werden können, nicht zu teilen. Im württembergischen Gesetz, das in dieser Beziehung vorsichtiger war, wurde die Freigabe solcher Vorführungen von dem glaubwürdigen Nachweis der Wissenschaftlichkeit und der Genehmigung des Ministeriums des Innern abhängig gemacht.

Das Verbot von Filmen, die das deutsche Ansehen im Ausland gefährden könnten, scheint Mosthaf zu billigen, wenn er sich auch nicht näher darüber ausspricht, sondern sich mit der einfachen Erwähnung dieser Bestimmung begnügt.

Als einen Mangel des neuen Gesetzes betrachtet er dagegen, daß es keine Möglichkeit bietet, Bildstreifen für Erwachsene wegen Gefährdung der Gesundheit, d. h. der Nerven und Augen der Zuschauer, zu verbieten. Mit diesem Mangel bringt Mosthaf die Bestimmung in Verbindung, daß Gründe, »die außerhalb des Inhalts der Bildstreifen liegen«, das Verbot eines Films nicht rechtfertigen können. Ich hatte diesen Paragraphen, von juristischer Seite belehrt, so aufgefaßt, daß die Person des Filmfabrikanten oder Filmverleihers nicht maßgebend für das Verbot eines Films sein dürfe. Denn ich konnte mir nicht denken, daß damit auch schadhafte und den Augen unzuträgliche, z. B. die sogenannten »verregneten« Filme freigegeben werden sollten. Hat dagegen Mosthaf mit seiner Auffassung recht, so ist diese Bestimmung (§ 1 Abs. 2) vom volkshygienischen Standpunkt aus aufs schärfste zu verurteilen. Denn die Freigabe solcher Filme, deren schädliche Wirkung außerdem noch durch die nachlässige Art der Vorführung gesteigert werden kann, müßte geradezu als ein Verbrechen an der Gesundheit des Volkes bezeichnet werden. Trifft doch die Annahme Mosthafs, man habe dabei wohl auf Ablehnung solcher Filme durch das Publikum gerechnet, schwerlich zu. Es ist vielmehr unglücklich, was die Besucher sich in bezug auf Flimmern, Wackeln, zu geringe Lichtstärke und zu rasche Vorführung der Bilder alles gefallen lassen.

Setzt schon hier die Kritik Mosthafs an den sachlichen Bestimmungen des Gesetzes ein, so ist er auch mit anderen Paragraphen desselben nicht einverstanden. So bedauert er z. B., daß die »die Phantasie verrohende oder überreizende Einwirkung auf die Zuschauer« nicht als Versagungsgrund bei Erwachsenenfilmen in das neue Gesetz aufgenommen worden ist. Er sieht darin eine »Freigabe des ästhetischen Schundfilms«. Daraus geht hervor, daß wenigstens seiner Auffassung nach das Wort »Phantasie« im württembergischen Gesetz, das, wie S. 202 ausgeführt, entweder ethisch oder ästhetisch verstanden werden kann, im letzteren Sinn aufzufassen ist. Doch habe ich schon

darauf hingewiesen, daß diese Auffassung, mag sie nun auch bei einigen Urhebern des Gesetzes bestanden haben, praktisch jedenfalls keine Bedeutung hat, weil die Zensur in Württemberg bisher tatsächlich nicht im ästhetischen, sondern nur im ethischen Sinne ausgeübt worden ist. Immerhin muß man zugeben, daß die völlige Weglassung dieser Vorschrift bei den nur für Erwachsene bestimmten Filmen im Reichslichtspielgesetz eine noch weitergehende Toleranz gegen den ästhetischen Kitsch bedeutet, als schon im württembergischen Gesetz lag. Denn dessen Wortlaut in dieser Beziehung konnte immerhin auch auf ästhetisch wertlose und geschmackverderbende Filme bezogen werden. Mosthaf hält dies offenbar, worin ich ihm nur recht geben kann, für einen Rückschritt des neuen Gesetzes, den er allerdings, wie es scheint, nicht schwer nimmt.

Bedenklicher erscheint ihm, daß ein großer Teil der Verbrecherfilme durch das neue Gesetz von der Zensur befreit worden ist. Nach dem württembergischen Gesetz sollte schon die Gefahr einer »Verwirrung und Abstumpfung des Sinns für öffentliche Ordnung« als Grund für das Verbot eines Verbrecherfilms gelten. Im Reichslichtspielgesetz tritt dafür die Gefahr einer »Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit« ein. Das ist zwar scheinbar kein großer Unterschied, hat aber nach der Absicht der Gesetzgeber doch einen guten Sinn. Das Verbot soll dadurch nämlich auf diejenigen Filme eingeschränkt werden, die geeignet sind, die Zuschauer unmittelbar zur Begehung strafbarer Handlungen anzureizen, während nach dem württembergischen Gesetz auch diejenigen Verbrecherfilme verboten waren, die auf jugendliche oder ungebildete Zuschauer nur im Sinne einer allgemeinen verbrecherischen Disposition einwirken mußten. Der letztere Fall wird bei weitem der häufigere sein, und man wird schon in ihm eine große Gefahr zu erkennen haben. Mosthaf hält deshalb mit Recht die elastischere württembergische Bestimmung, die auch diesen Fall mit einschließt, für besser. Doch ist diese Frage wiederum so gut wie gegenstandslos, da auch dieser Paragraph in Württemberg niemals mit voller Strenge durchgeführt worden ist.

Daß die Zensur sich nach dem neuen Lichtspielgesetz nicht bloß auf die Bilder, sondern auch auf den begleitenden Text in geschriebenen und gesprochenen Worten erstrecken soll, ist auch nach Mosthaf als ein Fortschritt zu begrüßen. Jedenfalls muß betont werden, daß der Wortlaut des § 5 Abs. 1: »Die Prüfung der Bildstreifen umfaßt die Bildstreifen selbst, den Titel und den verbindenden Text in Wort und Schrift« sich auch auf die mündlichen Erläuterungen der angestellten »Erklärer« beziehen, über deren pornographischen oder hetze-

rischen Charakter oben S. 264 das Nötige mitgeteilt worden ist. Das wird durch die Ausführungsverordnung vom 16. Juni 1920 (Reichsgesetzblatt S. 1214) ausdrücklich bestätigt. Doch haben diese Erklärungen meistens den Charakter von Improvisationen, können also nicht dem Antrag schriftlich beigelegt werden. Auch setzt eine Kontrolle derselben die fortwährende Anwesenheit der Polizeiorgane im Kino voraus, damit sie gegebenenfalls sofort eingreifen können. Daran ist aber in Wirklichkeit nicht zu denken, jedenfalls niemals gedacht worden.

Die Festsetzung des schutzbedürftigen Alters auf das vollendete achtzehnte Jahr statt des siebzehnten bezeichnet Mosthaf mit Recht als eine sehr zweckmäßige Lösung, da das Alter so mit der Grenze der Gewerbeschulfreiheit in Einklang gebracht sei. Nur sehe ich nicht ein, inwiefern dadurch, wie Mosthaf meint, die Maßnahmen gegen Umgehungen des Verbots wesentlich erleichtert werden sollen. Denn es wird dem Kassierer eines Kinoteaters kaum leichter fallen, einen 18jährigen Menschen von einem 19jährigen als einen 17jährigen von einem 18jährigen zu unterscheiden. Man kann doch nicht von jedem Kinobesucher verlangen, daß er immer einen Taufschein bei sich hat. Und wer bürgt dem Kassierer dafür, daß ein vorgewiesener Taufschein seinem Inhaber auch wirklich gehört? Junge Leute um dieses Alter herum müßten also von Rechts wegen immer einen Paß mit Photographie in der Tasche tragen, woran doch nicht zu denken ist. Jede Festsetzung einer Altersgrenze ist also in der Praxis illusorisch.

In bezug auf die Beaufsichtigung der Reklame glaubt Mosthaf beim Reichslichtspielgesetz eine größere Strenge gegenüber dem württembergischen Landesgesetz feststellen zu können, insofern dieses die Kontrolle den Ortspolizeibehörden überließ, jenes dagegen in erster Linie die Prüfungsstellen, in zweiter die Ortspolizeibehörden dafür verantwortlich macht. Die Tatsache trifft allerdings zu. Aber wenn Mosthaf sagt, nach dem württembergischen Gesetz wären die Ortspolizeibehörden nur berechtigt gewesen, Plakate und andere Reklamen zu verbieten, so ist das nicht ganz richtig. Im Art. 11 heißt es vielmehr wörtlich: »Bekanntmachungen, Plakate usw. sind von der Ortsbehörde zu verbieten usw.« Nur wurde diese Bestimmung tatsächlich nicht durchgeführt, wie ich an mehreren frappanten Beispielen nachgewiesen habe. Und wenn das Reichsgesetz die Prüfung der Reklamen in erster Linie der zentralen Prüfungsstelle, in zweiter den Ortspolizeibehörden auferlegt, so wird die Folge davon einfach die sein, daß beide sich aufeinander verlassen, daß also nichts geschieht. Wenn schon bisher in Württemberg die Prüfung der Plakatur eine ganz ungenügende war, so wird sie in Berlin und München, wo man freier verfährt, erst recht nicht im Sinne des Gesetzes ausgeübt werden.

Ist das Urteil Mosthafs in dieser Beziehung, wie mir scheint, zu optimistisch, so glaube ich, daß er auch in einem anderen sehr wichtigen Punkt die Mängel des Gesetzes zu milde beurteilt. Ich meine die Bestimmung, daß ein Film wegen einer politischen, sozialen, religiösen und ethischen oder Weltanschauungstendenz »als solcher« nicht verboten werden darf. Diese Bestimmung erhält ihren eigentlichen Sinn erst in Verbindung mit der anderen, daß ein Film verboten werden muß, wenn er geeignet ist, »die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen und verrohend oder entsittlichend zu wirken.« Mosthaf meint nun, mit der zuerst genannten Einschränkung habe das Reichsgesetz »seinen Tribut an die politische Theorie (der Revolution) entrichtet«, möchte dies aber, obwohl er natürlich nicht damit einverstanden ist, doch nicht so schwer nehmen. Ich bin in dieser Beziehung anderer Ansicht und glaube vielmehr, daß die zitierte Einschränkung geeignet ist, unter Umständen die ganze Zensur unwirksam zu machen.

Um hierüber ins klare zu kommen, muß man sich fragen, was denn das heißen soll: eine »Weltanschauung als solche«. Wenn sich die Gesetzgeber dabei etwas bestimmtes gedacht haben — was man doch annehmen muß — so kann es nur das gewesen sein, daß die theoretische Entwicklung einer Weltanschauung im Film keinen genügenden Grund für ein Verbot desselben abgeben soll. Kann man aber eine Weltanschauung im Film überhaupt theoretisch entwickeln? Nach dem früher Gesagten ist das ganz unmöglich. In der Bewegungsphotographie können nur Handlungen gezeigt werden, und zwar Handlungen, die sich in der Form von Bewegungen vollziehen. Denn da sie stumm ist, gestattet sie keine Diskussion mit Rede und Gegenrede wie ein Drama, ein Roman oder auch nur ein wissenschaftliches Buch und ein Zeitungsartikel. Wenn der neue Volksstaat diese letzteren zensurfrei läßt, so hat das, wenn es auch gefährlich ist, immerhin einen gewissen Sinn. Denn der Leser oder Zuschauer kann sich aus der Art der Gedankenentwicklung selbst ein Urteil bilden, sich je nachdem für die eine oder die andere Weltanschauung entscheiden. Im Film dagegen wird die Weltanschauung als selbstverständlich vorausgesetzt und nur die Handlung vorgeführt, die sich aus ihr ergibt. Und je eindrucksvoller und häufiger das geschieht, um so mehr erscheint die Weltanschauung als die richtige, ja als die einzig wahre und mögliche.

Nun gibt es ohne Zweifel Weltanschauungen, oder — was dasselbe besagt — politische, soziale, religiöse und ethische Überzeugungen, die schon an sich gefährlich sind, weil ihre Tendenz staatsfeindlich, verhetzend und die Moral zersetzend ist. Es bedarf dazu keines An-

reizes zur Begehung verbrecherischer Handlungen. Eine solche Weltanschauung, mag sie auch im Kunstwerk bekämpft werden, ja sogar zum Untergang ihres Trägers führen, ist im Film unter allen Umständen gefährlich, weil die Gründe, die ihre Ablehnung notwendig machen, in dieser rohen Kunstform unter den Tisch fallen müssen. Man kann also im Kino eine Weltanschauung »als solche« und eine Weltanschauung, die sich in Taten umsetzt, gar nicht voneinander unterscheiden, weil die ganze Handlung immer nur aus Taten, d. h. aus Bewegungsvorgängen besteht.

Um auf die S. 243 genannten Beispiele zurückzukommen: Der Bolschewismus ist, theoretisch aufgefaßt, gewiß eine Weltanschauung »als solche«. In den Augen seiner Vertreter überdies eine gute, ja sogar die einzig richtige. Und man weiß ja, daß er sich mit Lug und Trug, mit Feuer und Schwert in der ganzen Welt durchzusetzen sucht. Er kann im Film nur dargestellt werden in der Form, daß irgend ein Bolschewist Taten bestimmten Charakters vollbringt. Welcher Art diese sind, wissen wir ja. Die ganze gesittete Welt, alle Völker Europas, die noch etwas auf ihre Ehre halten, verdammen sie. Nur der entweder verbrecherische oder politisch unreife Teil unseres Volkes kann es sich leisten, mit ihm zu kokettieren. Soll nun ein solcher Film erlaubt sein, weil das Gesetz seit der Revolution eine literarische Diskussion solcher Theorien in Wort und Schrift, Rede und Gegenrede gestattet?

Ein anderes Beispiel: Die Auffassung, daß die freie Liebe und die staatliche Zwangserziehung der Kinder eine bessere Lösung des Verhältnisses der Geschlechter zueinander darstellt als die Ehe, ist gewiß eine Weltanschauung. Im Film kann sie natürlich nur in der Weise vorgeführt werden, daß Personen auftreten, die in wilder Ehe miteinander leben und die dieses Leben ganz selbstverständlich finden, es für besser und moralischer halten als eine legitime Verbindung, die dem herrschenden Sittenkodex entspricht. Im Roman kann diese Theorie »als solche« erörtert werden, die eine Partei kann dafür, die andere dagegen plädieren. Im Film dagegen ist das unmöglich. Da wirken immer nur die Tatsachen als solche, d. h. die Handlungen an sich in ihrer nackten Brutalität. Und diese müssen in einem solchen Fall das sittliche Empfinden notwendig verletzen oder verwirren. Das heißt, sie müssen »verrohend und entsittlichend wirken«. Oder sollten die Gesetzgeber zwar einen Film mit Handlungen, die direkt zur Unsittlichkeit verführen, haben verbieten wollen, dagegen einen solchen, der — etwa in den Zwischentiteln — die Theorie der freien Liebe predigt, nicht? Oder soll es erlaubt sein, daß die unsittlichen Handlungen, die schon jetzt in allen Filmen zu sehen sind, obendrein auch

noch theoretisch verteidigt werden, weil sie einer Weltanschauung entsprechen, die nun einmal da ist und zu deren Gunsten vielleicht das eine oder andere angeführt werden kann? Das könnte uns gerade noch fehlen! Wenn das erlaubt sein soll, wenn derartige Ideen mit der Anschaulichkeit der Bewegungsphotographie im Volk verbreitet und außerdem noch mit gefilmten Titeln gerechtfertigt werden sollen, dann können wir etwas erleben.

Die Behauptung, daß nur die Handarbeiter wirklich arbeiten, die Kopfarbeiter dagegen nicht, daß es im modernen Staat eine Klasse gibt, die die Arbeitskraft der anderen aus selbstsüchtigen Interessen ausbeutet, daß die Armen im Schweiß ihres Angesichts nicht etwa für sich und das ganze Volk, für den Export, also für das Gedeihen der Gesamtheit, sondern nur für die Reichen arbeiten, daß dagegen diese nur faulenzten und den Mehrwert in die Tasche stecken, ist gewiß eine Weltanschauung »als solche«. Nämlich die von Marx und seinen sozialdemokratischen Nachfolgern, jetzt sogar der Mehrheit des deutschen Volkes. Nun wird ja jeder vernünftige Mensch zugeben, daß sich darüber diskutieren läßt, ob dies wirklich so ist, oder nicht, und ob es, wenn es so wäre, notwendig so bleiben müßte, ob es nicht vielmehr abgestellt werden könnte. Darüber aber läßt sich nicht disputieren, daß der Film nicht der geeignete Schauplatz einer solchen Diskussion ist. Denn er kann nur Vertreter dieser Weltanschauung vorführen, und zwar in äußerlichen Handlungen, die wie etwas Selbstverständliches erscheinen und deshalb im üblen Sinne suggestiv wirken.

Was hat es also für einen Zweck, Weltanschauungen »als solche« im Film freizugeben, wenn ihre Darstellung in der Bewegungsphotographie immer nur die Form wirklicher ungesetzlicher Handlungen annehmen kann? Wenn jeder Versuch einer theoretischen Begründung notwendig zu typischen Verallgemeinerungen führen muß, die gewöhnlich den Erfolg haben, diese Weltanschauungen als richtig nachzuweisen, während es in Wirklichkeit in allen Ständen sowohl gute als auch schlechte Menschen gibt?

Eine solche Gesetzesbestimmung kann also, da sie ganz gegenstandslos ist, nur zu einer laxen Handhabung der Zensur führen. Der Zensor wird sich in jedem einzelnen Fall fragen: Ist die Handlung, die der Film darbietet, geeignet, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit unmittelbar zu gefährden, oder ist sie nur Ausdruck einer Weltanschauung, die »als solche« noch nicht gefährlich ist und deshalb nicht verboten werden kann? Verletzt sie das religiöse Empfinden oder ist sie nur ein Ausdruck irgend einer atheistischen Überzeugung, die als solche von der Zensur freigelassen werden muß?

Wenn man die bisherige laxe Handhabung der großstädtischen Zensur kennt, so kann man nicht im Zweifel darüber sein, wie die Antwort in den meisten Fällen lauten wird.

Wichtig für die praktische Handhabung des neuen Gesetzes in Württemberg ist die Auffassung Mosthafs von § 3 Abs. 3, der über die besondere Ortszensur der für Jugendliche freizugebenden Filme handelt. Das Reichslichtspielgesetz unterscheidet nicht zwischen Vorstellungen für Jugendliche bzw. Menschen aller Altersklassen und solchen, die nur für Erwachsene geeignet sind. Es sagt vielmehr nur, daß diejenigen Filme von der Vorführung vor Jugendlichen auszuschließen sind, die (abgesehen von den Gründen, die einen Film für Erwachsene unmöglich machen) eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige und gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen befürchten lassen. Das würde natürlich voraussetzen, daß der Kassierer beim Einlassen der Besucher nicht nur das Alter jedes Einzelnen erkennen kann, sondern auch genau weiß, ob der gerade gespielte Film zu der Gattung der Erwachsenenfilme gehört, oder ob er auch Jugendlichen unter 18 Jahren gezeigt werden darf. Es ist für jeden, der die Verhältnisse kennt, selbstverständlich, daß er diese Kenntnis in den meisten Fällen nicht haben wird, weil der Kinobesitzer sich nicht die Mühe nimmt, ihn darüber aufzuklären. Auch dieser selbst wird die Erlaubniskarte der Prüfungsbehörde in den meisten Fällen nicht so genau studieren, daß er seinem Kassierer die nötigen Anweisungen geben könnte — ganz abgesehen davon, daß dieser die Kontrolle des Lebensalters der Besucher sehr bald als illusorisch aufgeben wird. Wenn sich schon in Württemberg das vom Gesetz geforderte strenge Auseinanderhalten der Erwachsenen- und Jugendvorstellungen als praktisch undurchführbar erwiesen hat, so wird es jetzt unter dem Reichslichtspielgesetz, das diese Unterscheidung hat fallen lassen und nur an die Jugendfilme etwas strengere Anforderungen stellt, erst recht nicht durchgeführt werden. Die Jugendlichen werden also in Zukunft tatsächlich alles zu sehen bekommen, was die Erwachsenen sehen dürfen — falls nicht von dem § 3 Abs. 3 Gebrauch gemacht wird, der den Gemeinden in bezug auf die Jugendvorstellungen besondere Rechte verleiht.

Diese Rechte bestehen nämlich darin, daß die Gemeinden auf Antrag der Jugendämter, Schulbehörden usw. unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften besondere Bestimmungen über die Zulassung von Jugendlichen zu den Aufführungen treffen können. Mosthaf faßt das so auf, daß der Art. 7 des württembergischen Gesetzes, der die Jugendaufführungen

streng von den Erwachsenenaufführungen unterscheidet, auch neben dem Reichslichtspielgesetz in Kraft bleiben kann. Das würde also heißen, daß z. B. eine Ortspolizeibehörde auf Antrag der Rektorate der städtischen Schulen oder der Geistlichen oder des Jugendamtes bestimmen kann, daß Erwachsenenvorstellungen und Jugendlichenvorstellungen an den Schaufenstern durch deutliche Aufschriften gekennzeichnet werden müssen; oder daß den Kinobesitzern die Auflage gemacht werden kann, die ihnen zugesendeten Filme, auch wenn sie die Berliner Zensur passiert haben, der Ortsbehörde noch einmal vorzulegen, die zu bestimmen hätte, ob sie den früheren Anforderungen an die Jugendfilme entsprechen oder nicht; oder daß man sie zwingen kann, durch Beobachtung bestimmter Vorschriften über die Art der Vorführung einer Schädigung der Nerven und Augen der Zuschauer vorzubeugen. Mosthaf meint, hiermit sei den Organisationen für Jugendpflege ein dankbares Feld der Betätigung geboten.

Wäre diese Auffassung richtig, so brauchten wir Württemberger den Wegfall der Landeszensur, wenigstens was die Jugendfilme betrifft, nicht so sehr zu bedauern. Denn es könnte dann tatsächlich durch die lokale Zensur alles das erreicht werden, was früher durch die Landeszensur erreicht wurde.

Allein das setzt voraus, daß die Gemeinden von diesem Recht, das man ihnen zugesprochen hat, auch tatsächlich alle Gebrauch machen werden. Ist das aber wahrscheinlich? Die Stimmung gegenüber dem Kino wird in einer kleinen Stadt immer davon abhängen, ob unter ihren Bürgern energische Männer sind, die den festen Willen haben, dem Kinounfug zu steuern. Ferner ob die städtische Polizeibehörde Rückgrat genug hat, die Wünsche dieser Männer und der Jugendorganisationen gegen das Interesse und die Einwendungen der Kinobesitzer zu erfüllen. Dabei muß man bedenken, daß die letzteren nach dem Gesetz das Recht haben, gegen die Festsetzung solcher Sonderbestimmungen Einspruch bei der zuständigen Stelle, d. h. in Berlin zu erheben. Da man nun hier ohne Zweifel auch in Zukunft ebenso lax sein wird, wie man bisher gewesen ist, so wird man ganz sicher solchen Einsprüchen, wo es immer geht, stattgeben. Denn in Berlin besteht ja — das haben die Beratungen über das Lichtspielgesetz gezeigt — eine prinzipielle Abneigung gegen jede provinzielle Sonderzensur. Welche Ortsbehörde wird sich aber unter solchen Umständen dem Risiko aussetzen, von der Zentralbehörde desavouiert zu werden?

So kann ich mich also auch in den wenigen Punkten, wo Mosthaf das neue Reichslichtspielgesetz milder als ich beurteilt, nach erneuter eingehender Prüfung seiner Argumente dieser milderer Auf-

fassung nicht anschließen. Im Gegenteil, mir scheint das ganze Gesetz jetzt noch problematischer als früher, und ich verspreche mir von ihm in kurzer Zeit ein völliges Versagen der Filmzensur.

In letzter Stunde erscheint die von einer kurzen Erläuterung begleitete Publikation des neuen Reichslichtspielgesetzes von dem bisherigen preußischen Filmzensor, Prof. Brunner in Berlin ¹⁾. Sie ist besonders für die Vereinsorganisationen, sowie für die Jugendämter, Schulen, Pfarrämter usw. unentbehrlich, da sie die praktischen Schlußfolgerungen aus dem Gesetz zieht, die sich künftig für ihre Tätigkeit ergeben. Daß der Verfasser als Miturheber des Gesetzes für dessen Bestimmungen eintreten würde, war vorauszusehen. Die Erklärungen, die er zu einzelnen Paragraphen gibt, sind aber nicht geeignet, die schweren Bedenken, die ich und Mosthaf gegen sie erhoben haben, zu beseitigen.

So heißt es z. B. in bezug auf die Ortszensur auf S. 5: »Die Befugnis, sich die neuen Filme vor der ersten öffentlichen Vorstellung zwecks Prüfung der ordnungsmäßigen Zensurierung vorführen zu lassen (nämlich zum Vergleich des Films mit der Zulassungskarte), haben die Ortspolizeibehörden nach dem Lichtspielgesetz im allgemeinen nicht. Sie werden am besten bei der erstmaligen öffentlichen Vorführung an Hand der eingeforderten Zulassungskarte genau beobachten, ob der Film tatsächlich mit der letzteren übereinstimmt.« Das heißt also: die Polizei muß bei jedem Programmwechsel des Lichtspieltheaters oder der Lichtspieltheater ihre Beamten in die erste Aufführung der Filme schicken, um die Kontrolle vorzunehmen. Der Kinobesitzer braucht also einen am Vormittag desselben Tages eingetroffenen Film der Polizei nicht vorzulegen, sondern nur die dazugehörige Erlaubniskarte einzureichen. Diese wird dem Beamten ausgehändigt, der zum Zweck der Kontrolle abends das Kino besucht. Das ist in der Tat die einzig mögliche Form. Denn für eine Sondervorführung vor der Polizei bleibt bei dem raschen Tempo des Geschäftsbetriebs natürlich keine Zeit. Findet nun der Beamte bei seinem Vergleich, daß die im Kino gespielte Filmkopie tatsächlich Stücke enthält, die in der Erlaubniskarte als beanstandet und herausgeschnitten verzeichnet sind, so muß er natürlich Meldung erstatten und der Film wird für den nächsten und übernächsten Tag verboten. Er ist also dem Publikum zum mindesten einen Tag unbeanstandet vorgeführt worden.

Das gilt für die Fälle, wo die Unrechtmäßigkeit der Vorführung keinem Zweifel unterliegen kann. Schwieriger ist die Sache schon,

¹⁾ Das neue Lichtspielgesetz im Dienst der Volks- und Jugendwohlfahrt, von Prof. Dr. Karl Brunner, Referenten im preußischen Wohlfahrtsministerium, Berlin-Lichterfelde, Brandenburgischer Preßverband 1920, 14 S.

wenn die Entscheidung nicht gleich möglich ist. Darüber sagt Brunner: »Bestehen irgendwelche Zweifel über die ordnungsmäßige Beschaffenheit des Films oder der Zensurkarte oder über die Wechselbeziehungen beider, so ist eine umgehende Frage an die Prüfungsstelle zu richten, bzw. durch die zuständige Ortspolizeibehörde zu veranlassen. Dabei ist streng darauf zu achten, daß eine genaue Niederschrift über den verdachterregenden Befund des Bildstreifens und eine wörtliche Abschrift der Zulassungskarte mit amtlicher Beglaubigung gefertigt wird. Eine Zurückhaltung des Films oder der Zulassungskarte ist in diesem Fall nicht zulässig. Ergeben die bei der Filmprüfungsstelle angestellten Ermittlungen später eine tatsächliche Gesetzesverletzung, so entgeht der Täter der Strafe nicht...«

Das Wort »später« beweist schon, daß dieses Verfahren für den gerade vorliegenden Fall ganz wirkungslos ist. Da die Anfrage nicht telephonisch oder telegraphisch erfolgen kann, sondern von einem schriftlichen Bericht begleitet sein muß, erfordert die Übersendung des letzteren nach Berlin oder München einschließlich Nachprüfung der gemeldeten Anstände und Übermittlung der Entscheidung an die antragstellende Behörde bei den heutigen Postverhältnissen (wenn nicht zufällig gestreikt wird) mindestens 8 Tage. Bis dahin hat das Publikum nicht nur in der betreffenden Stadt, sondern auch in anderen Städten den Film schon nach Herzenslust genossen. Das ganze Verfahren hat also nur insofern Wert, als es die spätere Bestrafung des Missetäters sicherstellt und weiteren Interessenten einen gewissen Schutz gewährt.

Die Sache wird dann nicht besser, wenn neben der Polizei noch ein Ortsausschuß für Lichtspielpflege besteht, wie ihn Brunner für alle Städte in Zukunft fordert, damit dem Gesetz Nachdruck verliehen wird. Denn wenn auch die Polizei den Mitgliedern dieses Ausschusses das Recht geben kann, das Lichtspieltheater jederzeit zu besuchen und die Vorführungen zu kontrollieren, so hat doch ein solches Mitglied dadurch noch nicht die Befugnis erworben, einen anstößigen Film zu verbieten oder zeitweise zu sperren. Die Polizei wird zwar die Kontrolle gern den Mitgliedern des Ortsausschusses überlassen, aber die Entscheidung über das Verbot eines Films wird sie sich wohl meistens selbst vorbehalten. Das hebt auch Brunner ausdrücklich hervor. »Mit Rücksicht auf die Vermeidung von Rechtsunsicherheit und Verwirrung in der formalen praktischen Handhabung des Gesetzes, dessen Ansehen und Geltung dadurch nur geschädigt würde, muß der Ortsausschuß streng darauf achten, daß weder er in seiner Gesamtheit noch einzelne seiner Mitglieder behördliche (polizeiliche) Befugnisse sich aneignen, ausgenommen in den Fällen, wo ihnen

von der Ortspolizeibehörde mittels schriftlichen Ausweises ausdrücklich solche Befugnisse, etwa für Jugendvorstellungen, übertragen sind¹⁾. Die Mitglieder des Ortsausschusses werden sich in allen anderen Fällen dem Lichtspielbesitzer und seinen Angestellten gegenüber zum Einschreiten nur der Vermittlung von Amtspersonen bedienen« (S. 6).

Angenommen also, ein Mitglied des Ortsausschusses besucht entweder auf eigene Hand oder mit einer Erlaubniskarte der Polizei versehen am Abend (früher hat es natürlich keine Zeit) die erste Vorführung eines Films, bei dem der Verdacht vorliegt, daß er nicht mit der Erlaubniskarte übereinstimmt; angenommen ferner, es gelingt ihm, trotz des raschen Tempos der Bildfolge, Abweichungen des Films von der Erlaubniskarte, z. B. das Vorhandensein verbotener Stücke festzustellen, so könnte es frühestens am nächsten Vormittag der Polizei darüber Bericht erstatten. Diese würde dann am zweiten Abend einen ihrer Beamten ins Kino schicken, um die Richtigkeit dieser Angaben nachzuprüfen. Die Mitwirkung des Ausschusses bedeutet also keine Beschleunigung, sondern im Gegenteil eine Verzögerung der Entscheidung. Soll eine solche vermieden werden, so muß gleich am ersten Abend auch ein Organ der Polizei an der Prüfung teilnehmen. Zwei Zeugen sind nach Brunner schon um deswillen empfehlenswert, weil ihre Aussagen bei einem etwaigen Strafverfahren mehr Beweiskraft haben.

Noch viel umständlicher ist das Verfahren, wenn ein Widerruf der Zulassung eines Films in Frage kommt. Nach § 4 des Lichtspielgesetzes »kann die Zulassung eines Films auf Antrag einer Landeszentralbehörde durch die Prüfungsstelle widerrufen werden, wenn das Zutreffen der Voraussetzung der Versagung (§§ 1, 3) erst nach der Zulassung hervortritt. Der Widerruf erfolgt dann auf Grund erneuter Prüfung. In dem Verfahren ist einem Vertreter der antragstellenden Landeszentralbehörde Gelegenheit zur Äußerung zu geben.«

Brunner meint, dieser Fall könne wohl vereinzelt eintreten, wenn nämlich irgendwelche Szenen eines Films erst bei der öffentlichen Vorführung eine ungünstige Wirkung im Sinne der Verbote ausüben, oder wenn ein Versehen der Prüfungsstelle unberechtigterweise zur Zulassung geführt hat. Er schlägt vor, daß in einem solchen Falle telephonisch durch den zuständigen Regierungspräsidenten (bzw. Oberamtmann) bei der Landesbehörde (Ministerium des Innern) die erneute Prüfung unter genauer Angabe der beanstandeten Stellen beantragt wird. Von dort aus gelange der Antrag an die Oberprüfungsstelle.

Eine telephonische Benachrichtigung des Ministeriums hat eigent-

¹⁾ Dies scheint also möglich. In der Ausführungsverordnung steht davon nichts.

lich keinen Zweck, da ein Verbot des Films für den gerade vorliegenden Fall bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit ja doch nicht in Betracht kommt. Sie ist auch technisch unmöglich, da die Gründe, warum die Aufhebung seiner Zulassung beantragt wird, telephonisch nicht entwickelt werden können. Vielmehr muß zu diesem Zweck der Film selbst oder zum mindesten die Erlaubniskarte eingeschickt werden. Man mache sich nun aber die Umständlichkeit des dadurch gegebenen Instanzenweges klar. Angenommen, in einer kleinen württembergischen Stadt wären zwei Mitglieder des Ortsausschusses für Lichtspielpflege bei einem abendlichen Besuch einer Film Premiere zu der Überzeugung gekommen, daß der gespielte Film mit Unrecht von der für Württemberg zuständigen Prüfungsstelle in München freigegeben sei. Dann wird sich das weitere Verfahren so gestalten: Sie müssen am andern Morgen vor Beginn ihrer amtlichen oder geschäftlichen Tätigkeit gemeinsam einen Bericht an die Ortspolizeibehörde aufsetzen, in welchem sie genau begründen, warum die Zulassung des betreffenden Films ihrer Meinung nach widerrufen werden muß. Die Ortspolizeibehörde wird ihre Gründe, wenn sie gewissenhaft ist, zunächst selbst nachprüfen, wozu wiederum ein Besuch des Theaters am Abend notwendig ist. Schließt sie sich auf Grund desselben der Auffassung der beiden Mitglieder des Ortsausschusses an, so wird sie zunächst einen Bericht an das zuständige Oberamt machen mit der Bitte, ihn unter Beilage des Originalberichts an das Ministerium des Innern in Stuttgart zu befördern. Der Oberamtmann wird das, vorausgesetzt daß er sich von seiner Richtigkeit überzeugt, tun, und das Ministerium des Innern wird die drei vorliegenden Berichte, natürlich unter Hinzufügung eines Beiberichts, an die Prüfungsbehörde in München weitergeben. Diese wird nach Kenntnisaufnahme dieser vier Berichte das Material der Oberprüfungsstelle in Berlin übersenden. Bei dieser muß nach dem Gesetz ein Vertreter der antragstellenden Landeszentralbehörde, also vermutlich ein Beamter des württembergischen Ministeriums des Innern, Gelegenheit zur Äußerung gegeben werden. Dieser muß also nach Berlin reisen und der erneuten Vorführung des Films vor der Oberprüfungsbehörde sowie der sich daran anknüpfenden Diskussion beiwohnen. Erst dann erfolgt die Entscheidung.

Dieses Verfahren dauert nach meiner Kenntnis des Geschäftsganges mindestens 6 Wochen. Während dieser Zeit läuft der Film ruhig weiter. Er hat seinen bildenden Einfluß nicht nur in der betreffenden Stadt, von der der Antrag auf Widerruf ausgegangen ist, ausgeübt, sondern er übt ihn auch in anderen Städten ohne jede Beanstandung weiter aus. Und der Filmfabrikant lacht über den

schwerfälligen Geschäftsgang der deutschen Behörden und freut sich darüber, daß es dem Kinokapital bei der Beratung des Gesetzes gelungen ist, diese den ganzen Widerruf illusorisch machenden Bestimmungen durchzusetzen. Denn die ganze Sache ist doch einfach eine Farce. Welches Mitglied eines örtlichen Lichtspielausschusses wird es über sich gewinnen, solch einen Aufstand zu veranlassen, solch ein Unheil in den verschiedenen Schreibstuben anzurichten? Zumal da seine Heimatstadt ja doch keinen Vorteil davon hat und seine einzige Befriedigung darin besteht, daß die Prüfungsstelle — bestenfalls — ihren Irrtum nach einigen Wochen einsieht und wieder gutmacht?

Sehr interessant ist Brunners Stellungnahme zu der im § 3 Abs. 3 vorgesehenen Lokalzensur für Jugendlichenfilme. Ich habe oben S. 241 und 359 f. diesen Paragraphen so aufgefaßt, als ob dadurch in der Tat unter Umständen eine Ortszensur der Gemeinden ermöglicht würde, die strengere Bestimmungen enthält als diejenigen, von denen die Zentralprüfungsbehörde bei der Zulassung der Filme ausgegangen ist. Und zwar nahm ich an, daß es sich dabei keineswegs nur um die äußere Form der Vorführung handelt, z. B. um die Ankündigung der Jugendvorstellungen am Schaufenster des Lichtspieltheaters, um das Verbot abgebrauchter Filme, an denen sich die Kinder die Augen verderben, oder um die Verhinderung einer zu schnellen oder sonstwie mangelhaften Vorführung. Sondern ich bezog den Paragraphen auch auf den Inhalt der Filme, d. h. ihre größere und geringere Sittenlosigkeit. Denn in dem betreffenden Absatz steht ausdrücklich, daß solche strengeren Bestimmungen zum Schutze der Gesundheit und Sittlichkeit der Jugend getroffen werden können. Der Schutz der Sittlichkeit kann aber nur darin bestehen, daß eine strengere Auswahl der Filme vorgenommen wird, was eben doch auf eine lokale Nachzensur hinausläuft.

Professor Brunners Auffassung dieses Paragraphen zeigt ein gewisses Schwanken. Einerseits betont er, daß nach dem Gesetz eine lokale Zensur nicht stattfinden darf, andererseits macht er doch wieder Vorschläge über die Einrichtung von Jugendaufführungen, die auf eine solche hinweisen. Er sagt, das Gesetz lasse die Frage offen, ob die Jugendaufführungen als solche anzukündigen seien oder ob nur solche Aufführungen den Jugendlichen zugänglich gemacht werden dürften, in denen Filme gespielt werden, die auch für Jugendliche freigegeben sind. Das Richtige sei jedenfalls das erstere. »Wünschenswert ist der gänzliche Ausschluß von Jugendlichen aus den Vorstellungen für Erwachsene und die Veranstaltung von Jugend- oder gegebenenfalls von Familienvorstellungen, in denen nur Filme gezeigt werden, die auch für Jugend-

liche zugelassen sind.« Das bedeutet aber einen gewissen Widerspruch zum Gesetz. Einerseits möchte Brunner (S. 7) die von den Gemeinden zu erlassenden Bestimmungen nur auf die Häufigkeit und Zeitdauer der Vorführungen, die Überwachung der Ordnung und Sicherheit des Betriebs und anderes mehr beziehen, also lauter nebensächliche Punkte, die mit der Sittlichkeit nichts zu tun haben. Andererseits aber gibt er ausführliche Ratschläge, wie die Gemeinden sich ein Aufsichtsrecht über die zu spielenden Filme sichern können. »Es ist Pflicht der örtlichen Jugendpflegeorganisationen (Jugendämter, Wohlfahrtsämter, Ortsausschüsse für Jugendpflege usw.), unter eigener tätiger Anteilnahme auf eine möglichst durchgreifende, klare, leicht ausführbare und leicht zu überwachende Regelung des Jugendlichenbesuchs im Kino hinzuwirken.« Das kann in verschiedener Weise geschehen. Entweder in der, daß sie Vorschläge für eine landesgesetzliche Regelung der Bestimmungen für den Jugendlichenbesuch anregen. Oder in der, daß sie die Gemeinde zum Erlaß solcher Bestimmungen veranlassen. Oder aber in der, daß sie einen lokalen Lichtspielausschuß gründen, der die Veranstaltung von Jugendaufführungen in die Hand nimmt. Das meint auch Brunner: »Am besten würden die Ortsausschüsse für Lichtspielpflege die ganze Veranstaltung solcher Jugendvorstellungen in die Hand nehmen, die geistige Leitung führen und dem Kinobesitzer lediglich die geschäftliche Seite überlassen. Zunächst kann das durch gütliche Vereinbarung mit letzterem geschehen; für später ist eine entsprechende Anordnung der Gemeindeverwaltung oder noch besser der Landesregierung auf dem Wege der Verwaltung oder der Gesetzgebung anzustreben.«

Diese Vorschläge weisen doch, wie mir scheint, darauf hin, daß das Reichslichtspielgesetz, wenigstens für Jugendlichenvorführungen, eine verschärfte inhaltliche Ortszensur offenläßt. Es kann sich dabei, wenigstens Brunners Auffassung nach, nur um die Art handeln, wie diese am zweckmäßigsten ausgeübt wird. Brunner denkt sich die Entwicklung offenbar so, daß zuerst private Bemühungen einsetzen werden, um eine Verschärfung der Gesetzesbestimmungen speziell für die Jugendlichen der betreffenden Stadt herbeizuführen. Wenn diese sich bewährt haben, sollen Erlasse der Gemeindebehörde die neuen lokalen Bestimmungen sichern und weiterhin Landesgesetze diese Verhältnisse gleichmäßig für alle Städte regeln.

Ob diese Auffassung ganz dem Geiste des Gesetzes entspricht, will ich dahingestellt sein lassen. Tatsächlich läuft sie auf eine wenigstens partielle, d. h. auf Jugendaufführungen beschränkte Ortszensur oder Landeszensur hinaus, also auf etwas, was ursprünglich

schlechthin aus dem Reichslichtspielgesetz ausgeschlossen werden sollte. Offenbar liegt die Sache so, daß § 3 Abs. 3 ein Kompromiß zwischen zwei gegensätzlichen Auffassungen darstellt. Die Zentralisierung der Zensur in Berlin (oder München) entspricht den Wünschen der Mehrheitsparteien, der Linksradikalen und der damaligen Regierung; die Konzessionen in bezug auf die lokale Jugendlicenzensur sind dagegen durch die Rechtsparteien in das Gesetz hineingekommen. Ein Gegner des parlamentarischen Systems könnte hier mit Recht darauf hinweisen, zu was für Widersprüchen dieses System gerade in Deutschland führen muß, wo die Voraussetzungen für eine parlamentarische Regierung fehlen. Jedenfalls sieht man an diesem Beispiel, daß eine einheitliche und konsequente Gesetzgebung dadurch sehr erschwert ist.

Ein Widerspruch liegt schon darin, daß in den Gemeinden überhaupt besondere Jugendvorstellungen veranstaltet und auch als solche angekündigt werden dürfen, während das Gesetz — im Unterschied von dem württembergischen Landesgesetz — eine solche Ankündigung, wenn auch nicht geradezu verbietet, doch jedenfalls nicht erwähnt. Welcher Kinobesitzer wird sich nun wohl damit einverstanden erklären, daß bestimmte vom Ortsausschuß veranstaltete Vorstellungen als Jugendvorstellungen angekündigt werden, wenn das Gesetz eine solche Ankündigung nicht verlangt? Denn damit wäre ja zugegeben, daß die übrigen Vorstellungen seines Theaters nicht für die Jugend geeignet sind. Das würde aber für ihn einen wesentlichen Ausfall an Einnahmen bedeuten. Hierin liegt ja gerade der Grund, warum in Württemberg trotz der ganz klaren Bestimmungen unseres Gesetzes schon bisher so selten besondere Jugendaufführungen angekündigt wurden. Entspricht es doch durchaus dem Interesse des Kinobesitzers, diese Unterscheidung nicht streng durchzuführen, d. h. eine gewisse Unklarheit darüber zu lassen, ob eine Aufführung nur für Erwachsene oder sowohl für Erwachsene als auch für Jugendliche bestimmt ist. Durch diese Unsicherheit wird eben erreicht, daß beide Kategorien alle Aufführungen besuchen, während sonst die Erwachsenen aus den Jugendlicenaufführungen und die Jugendlichen aus den Erwachsenenaufführungen wegbleiben. Ist das aber so, dann werden die Kinobesitzer sich einfach weigern, regelmäßige »Aufführungen für Jugendliche« zu veranstalten, die ihnen ein Ortsausschuß oktroyieren möchte. Bestenfalls werden sie sich bereit erklären, zuweilen einmal »um das Gesicht zu wahren oder ihren guten Willen zu zeigen« eine Kinderaufführung zu veranstalten, in der nur Märchenfilme, Landschaftsfilme und Lehrfilme vorgeführt werden, alles Sensationelle, Erotische und Kriminelle dagegen ausgeschlossen ist.

Angenommen aber selbst, ein Kinobesitzer wäre durch freundliche

Überredung dazu zu bringen, daß er eine stehende Rubrik »Jugendvorstellungen« einführt, und er würde deren geistige Leitung einem Ortsausschuß für Lichtspielpflege überlassen, glaubt man denn wirklich, daß einzelne Mitglieder des letzteren bereit sein würden, die geistige Arbeit für ihn zu tun und ihm die Auswahl und Zusammenstellung der Filme abzunehmen? Männer, die in Amt und Würden stehen, haben schließlich auch anderes zu tun. So kommen wir denn ganz von selbst zu einer Verbindung des Kinos mit der Schule, etwa in der Art des Altonaer Systems, bei dem geeignete Lehrer mit dieser Aufgabe betraut werden, und zu einem Anschluß der Gemeinden an den Bühnenbund deutscher Städte. Hierzu bietet das Gesetz auch nach Brunners Auffassung volle Freiheit, und keine Stadt, der es Ernst mit der Belehrung und Unterhaltung ihrer Bürger, besonders der jugendlichen unter ihnen ist, wird zögern, diesen Weg zu beschreiten.

Daß Zeitungsanzeigen, die sich auf Filme beziehen, auch in Zukunft von der Zensur nicht betroffen werden, weil sie als solche Preßfreiheit genießen, stellt Brunner ohne weitere Bemerkung fest. Hier ist aber doch auf den Widerspruch aufmerksam zu machen, daß in Zukunft wohl ein unanständiges Kinoplakat verboten werden kann, das entsprechende Kinoklischee in einer Zeitung dagegen straflos bleibt. Es wird in der Tat nach wie vor möglich sein, daß ausgeschnittene Filme, die im Innern des Kinos und an seinem Schaufenster verboten sind, als Holzschnitte in der Zeitung der ganzen Einwohnerschaft der Stadt, einschließlich Frauen, Mädchen und Jugendlichen vorgeführt werden (vgl. oben S. 204 ff.).

Für die Prüfung der der Zensur unterstehenden Reklame, d. h. der Plakatphotographien sollen sich nach Brunner die Ortsausschüsse ihre Mitwirkung sichern. Wie ist das aber praktisch zu bewerkstelligen? Sollen besonders eifrige Mitglieder der Ortsausschüsse, die sonst auf der Welt nichts zu tun haben, vormittags, wenn die Post kommt, im Kino anwesend sein, um mit dem Film zusammen die entsprechenden Photographien zu mustern und mit der gleichzeitig eingetroffenen Erlaubniskarte zu vergleichen? Oder sollen sie sich in der Zeit, wo der betreffende Film und die dazugehörige Plakatur freiwillig dem Polizeiamt vorgelegt werden, in diesem aufhalten, um sie zusammen mit dem Polizeiamtmanne zu prüfen? Ersteres hätte doch nur dann einen Sinn, wenn die Polizei ihnen die Befugnis erteilt hätte, Ungeeignetes ohne weiteres zurückzuweisen, letzteres wäre eine Erschwerung der Arbeit, die die Behörde sich kaum auf die Dauer gefallen lassen dürfte.

Die Zuziehung der Kinointeressenten zur Zensur möchte Brunner nicht beanstanden. Er sagt darüber nur (S. 3): »Die auf den ersten Blick wohl etwas befremdliche Zuziehung der Gewerbevertretung zur

Entscheidung in eigener Sache rechtfertigt sich aus dem Gedanken, dadurch erziehlich auf die Filmindustrie wirken zu wollen. Zahlenmäßig kann ja auch dem Einfluß von dieser Seite niemals ein Übergewicht zukommen.« Zahlenmäßig allerdings nicht, wohl aber tatsächlich. Das beweisen die oben S. 237 angestellten Erwägungen. Was es aber mit der vom Gesetz zu erhoffenden »Erziehung« der Kinoindustrie auf sich hat, das zeigt Brunner selbst sehr treffend, indem er folgende kurz nach Verabschiedung des Gesetzes erfolgte Äußerung eines namhaften Führers des Lichtspielgewerbes in der Berliner Zeitung am Mittag vom 20. April 1920 abdruckt (S. 8): »Es ist unbedingt notwendig, daß die Organisationen der Literatur und der Filmindustrie energische, zielbewußte und angesehene Männer in die Prüfungsstellen entsenden. Die Aufgabe dieser Männer wird es sein, dafür zu sorgen, daß die Majorität der pädagogisch orientierten Zensoren das Kino nicht als Schule, sondern als ‚Lustbarkeit‘ betrachtet; daß sie ihr Amt nicht dazu mißbrauchen, das kinobesuchende Volk belehren und bessern zu wollen. Es ist nicht die Aufgabe der Prüfungsstellen, das Publikum zu erziehen... Versuche pädagogischer Übergriffe muß die Filmindustrie im Keime ersticken, gegebenenfalls durch Zurückziehung der von ihr vorgeschlagenen Beisitzer.« Ob wohl Industrielle, welche die »Erziehung des Publikums« für überflüssig erklären, selbst der erhofften Erziehung in den Ausschüssen besonders zugänglich sein werden? Ich gebe Brunner vollkommen recht, wenn er sagt: »Krasser kann man wohl den nackten Geldbeutelstandpunkt kaum betonen, rücksichtsloser die einseitigen Erwerbsinteressen gegenüber den Gemeinschaftswerten nicht geltend machen. Darum heißt es auf der Hut sein und gegenüber diesen zersetzenden Kräften unsere positiven Ziele mit allem Nachdruck verfechten. Vor allem muß jeder, der Einfluß darauf hat, dafür sorgen, daß geeignete Persönlichkeiten von Sachkenntnis, Charakterfestigkeit und Bekenntnismut in den Prüfungsstellen an der Zensur wie in den einzelnen Orten an der Überwachung mitarbeiten.«

Was die Vorträge bei den Lichtspielvorführungen betrifft, so hält auch Brunner solche bei wissenschaftlichen und Lehrfilmen für sehr erwünscht, weil durch sie der Oberflächlichkeit und Zerfahrenheit bei der Jugend vorgebeugt wird. Die neuerdings üblich gewordene Erläuterung dramatischer Filme durch sogenannte »Erklärer«, über deren unsittlichen oder aufhetzenden Charakter oben das nötige gesagt ist (S. 354), wird nach seiner Ansicht »künftig in Wegfall kommen«. Im Gesetz ist das nicht deutlich gesagt. Es heißt nur in der Ausführungsverordnung, daß »etwaige bei der Vorführung zu gebende Erklärungen, soweit sie nicht eine selbständige Bedeutung haben, dem Antrag auf Zulassung eines Bildstreifens beizugeben sind.« »Es muß

also«, sagt Brunner, »für alle Fälle, in denen solche Erklärer der Dramen oder Lustspiele auftreten, eine schriftliche Genehmigung der Prüfungsstelle vorliegen. Da nun diesen Erklärungen gerade die Improvisation eigentümlich ist, die aber eine schriftliche Festlegung und eine Vorprüfung ausschließt, werden die Erklärer, mindestens in der bisher üblichen Form, jetzt nicht mehr auftreten können.«

Wäre dies die Meinung des Gesetzgebers gewesen, so hätte es klarer ausgedrückt werden müssen. Da wissenschaftliche und belehrende Erklärungen bei den Lehr- und Kulturfilmen wie gesagt nicht zu entbehren sind, hätte das nur in folgender Form geschehen können: »Mündliche Erklärungen sind bei Dramen und Lustspielen verboten.« Oder: »Improvisierte Erklärungen dürfen bei Dramen und Lustspielen nicht stattfinden.« Das Verlangen einer Zensurierung der Erklärungen würde nicht nur voraussetzen, daß sie schriftlich eingegeben, sondern auch, daß sie wortgetreu in der Zulassungskarte vermerkt werden müßten. Denn nur so könnten sie später von der polizeilichen Kontrolle (Nachzensur) erfaßt werden. Da sich das praktisch nicht durchführen läßt, bleibt scheinbar als einzige Möglichkeit das Verbot des Erklärers überhaupt. Auch hier läßt also das Gesetz die nötige Schärfe und Konsequenz vermissen.

Jedenfalls wäre es aber nötig gewesen, die wissenschaftlichen Erklärer aus diesem Verbot auszunehmen. Aber nicht nur das. Auch ein pantomimischer Film erfordert unter Umständen eine mündliche Erklärung. Märchenfilmen z. B. wird man gern eine Erzählung des Märchens voranschicken, um dem Gedächtnis der Kinder nachzuhelfen. Auch sonst ist zu erwägen, ob nicht aus künstlerischen Gründen bei Spielfilmen die häßlichen Zwischentitel, soweit ihr Inhalt nicht ganz entbehrlich ist, durch mündliche Erklärung ersetzt werden könnten. Es wäre zu bedauern, wenn diese Verbesserung durch das Gesetz unmöglich gemacht würde. Solche Erklärungen würden natürlich der Vorzensur unterliegen, müßten also im Wortlaut eingegeben werden. Das würde also nicht ein Verbot der Erklärer überhaupt, sondern nur einen Wegfall der improvisierten Erklärungen bedeuten. Was das heißt: »Erklärungen von selbständiger Bedeutung unterliegen nicht der Zensur«, ist mir unerfindlich. Im Kino können sich Erklärungen doch vernünftigerweise nur auf die vorgeführten Filme beziehen, also nicht selbständig sein.

Brunner gibt endlich Ratschläge zur praktischen Lichtspielreform, die sich zum Teil mit den früher von mir gegebenen decken. Als neu entnehme ich seiner Aufzählung folgendes:

Zwecks Beratung wende man sich in ländlichen Bezirken an den

Landlichtspielausschuß, Berlin SW. 11, Bernburger Straße 13. Gute Filme werden verliehen von der Gesellschaft für Volksbildung, Berlin NW. 52, Lüneburger Straße 21, die auch Wanderkinovorstellungen veranstaltet.

Geschäftsmäßigen Filmverleih betreiben folgende Firmen, deren Bestrebungen (nach Brunner) in der Richtung einer gesunden Reform liegen:

Deutsche Lichtbildgesellschaft, Berlin SW. 19, Krausenstraße 38/39.

Deutsche Landlichtspielgesellschaft, Berlin SW. 68, Zimmerstraße 72/74.

Industriefilm-Gesellschaft, Berlin W. 35, Potsdamer Straße 25.

Institut für Kulturforschung, Berlin C. 19, Niederwallstraße 18—20; Wien I, Molkenbastei 10.

Treptower Sternwarte, Treptow bei Berlin.

Lichtbilderei G. m. b. H., München-Gladbach, Waldhausener Straße.

Neue Kinematographische Gesellschaft, München, Martin Greif-Straße 11.

Für die Anschaffung von Vorführungsapparaten sind außer den früher erwähnten und der oben genannten Deutschen Landlichtspielgesellschaft (besonders die Perl-Tageslichtwand) und der Industrie-Film-Gesellschaft, sowie der Gesellschaft für Volksbildung noch genannt:

Ica-Gesellschaft, Dresden-A. 21, Schandauer Straße 76.

H. Ernemann A. G., Photo-Kino-Werk, Dresden.

Von gemeinnützigen Organisationen, die sich mit Kinoreform beschäftigen, nennt Brunner (abgesehen von den früher von uns besprochenen) noch:

Zentralausschuß für Innere Mission, Berlin-Dahlem, Altensteinstraße 51.

Zentralstelle des Volksvereins für das katholische Deutschland, München-Gladbach, Sandstraße.

Kulturelle Arbeitsgemeinschaft, Nürnberg, Tuchergartenstraße 14.

Vereinigung für Kinoveredlung und Geschmacksbildung, Fürth i. B., Ottostraße 5.

Städtische Jugendbühne, Berlin-Lichtenberg, Rathaus.

Kinokommission des Goethebundes, Bremen-Sebaldsbrück, Virchowstraße 31.

Lichtspiel-Ausschuß Groß-Hamburg, Hamburg, Mönckebergstraße 9.

Soeben lese ich einen Aufsatz des deutsch-demokratischen Reichstagsabgeordneten Paul M. G. Ende (vgl. oben S. 317), »Film und Licht-

spielgesetz« in der Hilfe Nr. 33 vom 5. September 1920. Der Verfasser steht nicht auf dem Standpunkt der Reform, sondern unter dem Einfluß des Kinokapitals, indem er der Großindustrie die Ausmerzungen der Schäden, mit der sie schon begonnen habe, überläßt. Er gibt eine begeisterte Schilderung der Entwicklung des Films, ohne scharf zwischen dem Naturfilm und dem Kunstfilm zu unterscheiden, und verteidigt das Kino im allgemeinen gegen die Angriffe, die sich in Wirklichkeit nur gegen seine dramatische Form im Kinodrama richten. Die Zukunftsmöglichkeiten des Films sieht er nur im Technischen, nicht im Künstlerischen. Die eigentlich künstlerischen Reformgattungen, die Pantomime (im Unterschied von dem durch Zwischentitel verunstalteten Drama), das Märchen, den Tanz, die Burleske usw. erwähnt er nicht. Das neue Gesetz betrachtet er als ein notwendiges Übel, als etwas Vorübergehendes. Er meint, angesichts der großartigen Entwicklung der Kinoindustrie erscheine der Versuch, der deutschen Filmherzeugung durch ein Zensurgesetz beizukommen, beinahe »grotesk, etwa so, als wollte man einen Riesen wegen einer Warze auf den Operationsstuhl zwingen«. Aber das Gesetz sei nun einmal nötig gewesen, um diesen Schönheitsfehler, der überdies am Marke der Industrie zehrte, zu beseitigen. »In Einzelheiten des Gesetzes mögen einige unnötige Schärpen stehen geblieben sein (?). Die Strafen sind drakonisch . . . Der Ausschluß der über 16 Jahre alten Jugendlichen von den allgemeinen Vorführungen wird sich kaum durchführen lassen. Eine Übertreibung der guten Absicht ist es, daß die fürs Inland verbotenen Bildstreifen auch fürs Ausland verboten sein sollen. Damit wird die Herstellung von Bildstreifen, die dem vom deutschen manchmal grundverschiedenen Auslandsgeschmack Rechnung tragen (Orient — Sinnlichkeit, Spanien — Stierkämpfe), unmöglich gemacht (!) und die Filmausfuhr unnötig erschwert. Aber das Gesetz hat zwei große Vorzüge: Es bringt Einheitlichkeit in das Prüfungswesen und es beseitigt jede Art von Polizeizensur, indem es die an verschiedenen Orten Deutschlands bestehenden polizeilichen oder gar staatsanwaltschaftlichen Prüfstellen aufhebt und alle Filme lediglich an die zwei Reichsstellen Berlin und München verweist . . . Es handelt sich beim Lichtspielgesetz tatsächlich um eine Operation, also um etwas Vorübergehendes. Dem deutschen Lichtspielgewerbe ist soviel Kraft und sittliche Gesundheit zuzutrauen, daß es die Auswüchse allmählich selbst abstoßen wird (?). Von seinem entschiedenen Willen wird es abhängen, ob man das Gesetz nach etlichen Jahren schon ‚ruhen‘ lassen und es schließlich ganz aufheben kann.« Zum Schluß kommt Ende auf die Sozialisierung und Kommunalisierung zu sprechen, meint aber, diese seien »für den Augenblick nicht dringend«. »Auf solche

Fragen gibt ein Blick auf den Reichssäckel zurzeit eine höchst eindeutige Antwort (?). Grundsätzlich sei gesagt: Ein so umfassendes Mittel der Volksunterhaltung, Volksbildung und Volkserziehung gehört in die Hand des Volkes, des Staats. Nicht gerade als Monopol — Monopole schalten die Konkurrenz aus und schaden der Entwicklung — aber so, daß Volk und Staat die Hauptunternehmer werden. Mit dem weiteren Ausbau des deutschen Bildungswesens wird das ganz von selber kommen.«

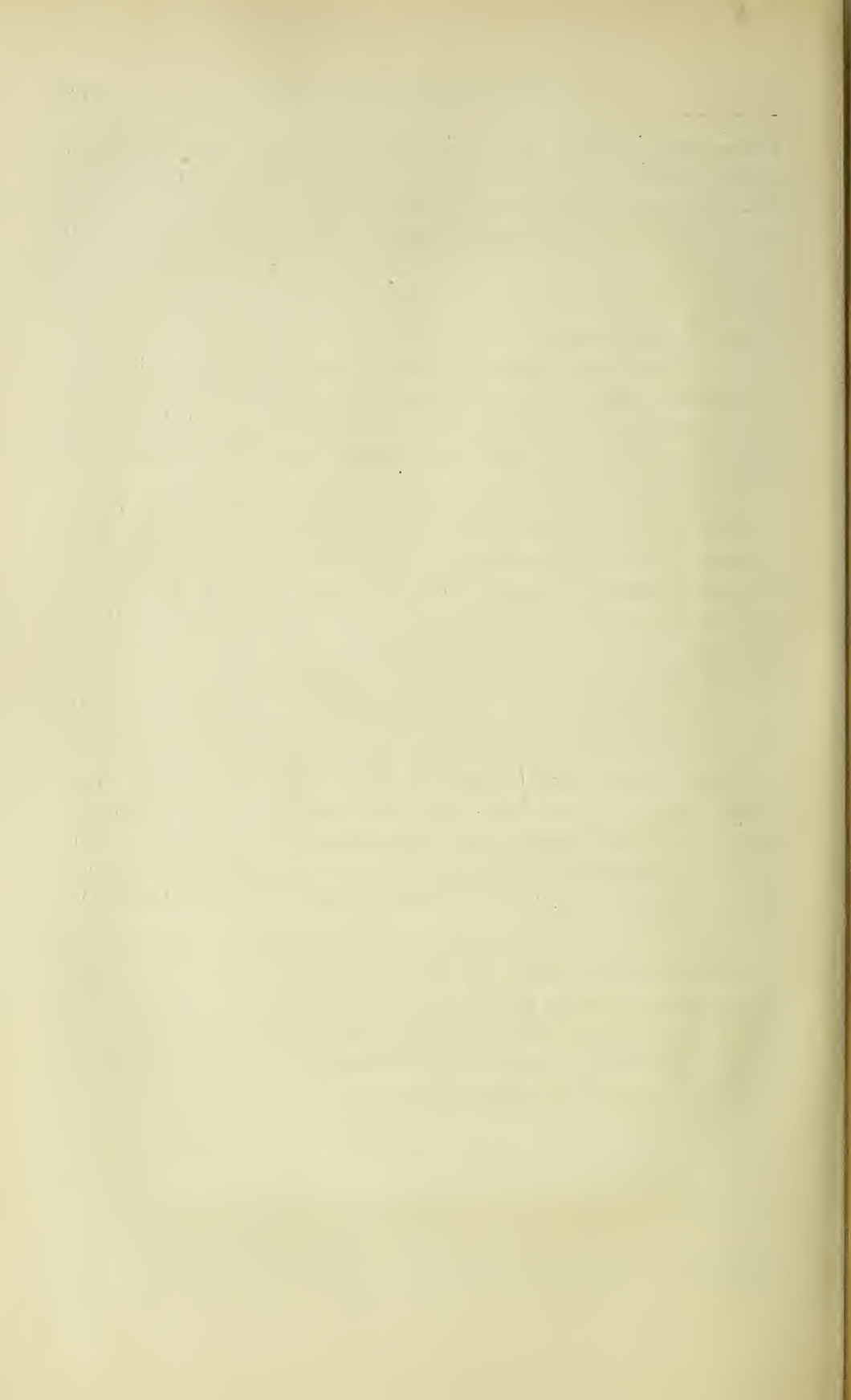
Eine kurze aber treffende Erläuterung und Kritik des Reichslichtspielgesetzes gibt Dr. Julia Dünner in ihrer Broschüre »Neue Wege zur Bekämpfung der Gefahren des Lichtspieltheaters«, Schriften zur staatsbürgerlichen Schulung, herausgegeben vom kathol. Frauenbund Deutschlands, Köln 1920.

Amtsrichter Dr. Albert Hellwig in Berlin, bekanntlich die Hauptautorität auf dem Gebiete der Kinogesetzgebung, beabsichtigt einen Kommentar zum Lichtspielgesetz zu schreiben, dessen Erscheinen ich aber nicht abwarten konnte. Schon vor dem Erlaß des Gesetzes ist ein Aufsatz von ihm »Das deutsche Lichtspielrecht und seine Umgestaltung« in der Sozialen Kultur 40. Jahrg. 1920, Heft 1/2 erschienen, den ich leider noch nicht zu Gesicht bekommen habe.

Dem Nachtrag »Zur Ästhetik des Films« füge ich noch die Broschüre von Hans Richter, Der Spielfilm, Ansätze zu einer Dramaturgie des Films bei, die mir gerade vor Toresschluß zugeht. Der Verfasser, der in seiner Zeitschrift »Kinobriefe«, jetzt »Kino«, neue Filme ständig kritisiert, steht zwar auf dem Boden des Kinodramas und überschätzt einzelne seiner Gattungen wie den historischen Film, macht aber gegen andere wie die Drama- und Romanverfilmungen und das soziale Drama sehr kluge Einwendungen, mit denen er sich der strengen Reform nähert.

Die ornamentale und graphische Neugestaltung des Films im expressionistischen Sinne, für die zuletzt Dr. Bernhard Diebold, Expressionismus und Kino, Neue Züricher Zeitung, 14.—16. Sept. 1916 und Film und Kunst, Frankf. Zeitung, 7. Sept. 1920, eingetreten ist, halte ich für aussichtslos, weshalb ich sie auch in dem Kapitel »Zukunftsmöglichkeiten« nicht erwähnt habe.





Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 08547 295 7

